

سلسلة الفنون

الدراما والتليفزيون

مصطفى محرم

الدراما والتليفزيون



برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام

د . محمد صابر عرب

تصميم الغلاف

د . مدحت متولى

الإشراف الفنى

ماجدة عبد العليم
على أبو الخير
صبرى عبد الواحد

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الجهات المشاركة

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

المجلس القومى للشباب

وزارة التنمية الإقتصادية

الدراما والتليفزيون

مصطفى محرم



الدراما والتليفزيون

محرم ، مصطفى

الدرامـا والتليـفـزيون/ مـصطفى مـحـرم. -

القاهـرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.

١٥٢ ص ؛ ٢٤ سم (سلسلة الفنون).

تدمك ٩ - ٤٤٩ - ٤٢١ - ٩٧٧ - ٩٧٨

١ - المسرحيات التليفزيونية

٢ - التليفزيون

أ - العنوان

رقم الإيداع بدار الكتب ١٤٤٨٦ / ٢٠١٠

I.S.B.N 978-977-421-449 -9

ديوى ٨١٢,٠٢٤

أولاً الدراما

تعريف الدراما

يرى الأستاذ أ. إ. هيج أن اكتشاف الفن الدرامى يشبه العديد من الاكتشافات الإنسانية وذلك من ناحية بعد هذه الاكتشافات تمامًا فى ظهورها عن إلهام مفاجئ. فهى فى الواقع جاءت نتيجة سلسلة من التجديدات والتجارب الشاقة الطويلة. وهو يرى أن «السلوك أو الطريقة المترددة التى استمر من خلالها الشعراء القدامى فى تطوير العمل والبطء التدريجى الذى استطاعوا من خلاله إدراك القدرات المتنوعة للشكل الجديد قد يثير الدهشة فى البداية. فقد أصبحت العروض المسرحية مألوفة الآن للعقل بحيث فى إمكاننا أن نعتبرها بمثابة جهد واضح وطبيعى لتقدير قيمة الذين اكتشفوها. ولكن شهادة التاريخ تلقى ضوءًا مختلفًا على القضية. فهى تعرض لنا بأن فكرة العرض الدرامى أو بمعنى آخر سرد القصة عن طريق حوار محادثة متبادلة بين الممثلين دون مساعدة من الراوى ليست من الأحداث السهلة على الخيال الإنسانى»(١)

ويرى هيج أنه رغم وجود بعض المحاولات الدرامية فى بعض الأمم فى العالم القديم إلا أنه ثبت بالدليل القاطع بأن فن الدراما لم يكتمل سوى فى أمة واحدة وهى اليونان. «فقد خرجت من أيدى اليونانيين الدراما القديمة والحديثة. أما

بالنسبة للشعوب الأخرى التى حققت نتيجة قريبة فإنها لابد وأن تكون قد خضعت للتأثير الهيلينى بشكل مباشر أو غير مباشر وإلا فإن الدراما الخاصة بها لا تتعدى أن تكون إلا مسرحًا بدائيًا(٢)

تعنى كلمة «دراما» الحدث أو الفعل فهى مشتقة من الكلمة اليونانية «dran» بمعنى يفعل. ويعنى الفعل أو الحدث الحركة أى أن الدراما هى الحركة. ولذلك اتفق الجميع على أن أرسطو كان مصيبًا عندما رأى أن الدراما هى محاكاة لفعل أو حدث إنسانى أى أنها تحاكى أحداثًا تتحرك وليست أشياءً ساكنة.

وعندما رجعنا إلى القواميس التى تتضمن تعريفًا للدراما وجدنا أن كلمة دراما تعنى «عملاً أدبيًا قصد به تأديته أمام جمهور. واشتقت من الكلمة اليونانية «dran» بمعنى «يفعل»(٣)

وقد ولدت الدراما وسط احتفالات تتميز بالصورة الرائعة التى تموج بالحركات التى تؤدى إلى معنى معين بصرف النظر عن اختلاف هذا المعنى إذا كان يتعلق بالدين أو بأشياء أخرى.

«والدراما كما نعرفها من المعتقد أنها نشأت عن احتفالات إغريقية قديمة متفرقة ومسيحية فى القرون الوسطى. فنبعت الكوميديا اليونانية من طقوس الخصب والمأساة اليونانية (تعنى «أغنية العنزة») من طقوس القربان. وإذا ما تتبعنا سقوط روما التى تبنت التراث الدرامى اليونانى (ولكن دون ارتباطاته الدينية) اختفت الدراما بشكل حقيقى من الغرب رغم أن التعبير الصامت والاحتفالات الأخرى المتأثرة بالكوميديا والتراجيديا اليونانية حافظت على وعى معين بالدراما الحية. وظهرت دراما العصور الوسطى بشكل مستقل فى أوروبا الغربية من الطقوس المسيحية احتفالاً بميلاد وموت السيد المسيح»(٤)

ويرى البعض الآخر أن اصطلاح «الدراما» يشمل كل الأعمال إذا كانت نثرًا أو نظمًا والتى كتبت من أجل أدائها مسرحيًا. وذلك بدءًا من إنتاج منتصف القرن الثامن عشر فى فرنسا كمسرحيات (ديدرو) مع أنه جاء ليطبق بشكل خاص على المسرحيات الجادة (كشىء مغاير للمسرحيات الكوميدية) التى تنتهى نهاية سعيدة

أو نهاية تعيسة وتعالج سلوكًا أو شيئًا صعبًا على درجة كبيرة من الأهمية (وليس تافهًا). وهذا الاستخدام هو الشائع الآن رغم أن التراجيديا والكوميديا ما زالتا معروفتين على أنهما أهم قسمين للدراما.

«ورغم أن المسرحية هى بديهيًا الدراما فإن المسرحية هى دراما يقصد بها التمثيل. ولذلك فرغم أن كل ما هو بشكل عام دراما فليست كل الدرامات مسرحيات. بالإضافة فإن الاستخدام المعاصر يسمح بتطبيق اصطلاح «دراما» على نطاق واسع على الأعمال الجادة. ولذلك فإن الأفلام «الضباط والجنتلمان»١٩٨٢، و «رقصات مع الذئاب»١٩٩٠، و«هل سنرقص» ٢٠٠٣ وغيرها من الأفلام يتم تصنيفها فى قسم الدراما بمخازن الفيديو»[٥]

ويعتبر ج. أ. كدون بأن الدراما على وجه العموم: «هى أى عمل يقصد به تأديته على المسرح بواسطة ممثلين، بمعنى أكثر تخصصًا، هى أى مسرحية جادة وليست بالضرورة مأساة. وكان كل من ديدرو وبومارشيه مسئولين عن هذا الاستخدام الضيق»[٦]

وفى تعريف أكثر استفاضة لكلمة «دراما» يؤكد على أنها «تأليف نثرى أو منظوم يقوم بطريقة إيمائية وحوار وسرد يتضمنان صراعًا وعادةً كتب من أجل تقديمه على المسرح. وكلمة دراما مشتقة من الكلمة اليونانية «dran» ومعناها «أن تفعل» أو «تؤدى» وأشار إليها أرسطو بأنها «تحاكى الفعل الإنسانى» وهو تعريف ظل يستخدم بشكل مستمر. وتفترض الدراما وجود مسرح وممثلين وجمهور وذلك لممارستها على الوجه الأكمل. فالمسرحية يجب رؤيتها وسماعها وليس مجرد قراءتها. ونبعت الدراما من الاحتفالات الدينية ونبعت الكوميديا والتراجيديا من مثل هذه الموضوعات المختلفة مثل احتفالات الخصوبة والحياة والموت.

وانبعثت الدراما فى العصور الوسطى بشكل كبير من طقوس الاحتفال بميلاد وبعث السيد المسيح. وابتداء من عصر النهضة اتسعت العناصر الدرامية وتطورت وتأكدت بطرق مختلفة وعديدة للغاية حتى أن الدراما فى يومنا هذا تحمل فقط شبهًا باهتًا ببداياتها. وعلى كل حال فإن المسرحية بشكل أساسى الذى كانت عليه

منذ ٢٠٠٠ سنة مضت: صورة للحياة الإنسانية بالكشف عنها فى تغيرات متتالية من الأحداث وعن طريق الحوار والحدث لتسلية وتعليم الجمهور»(٧)

ويتشابه التعريف السابق مع تعريف أحد القواميس المهمة للمصطلحات الأدبية فهو يرى أن الدراما: «هى عامة عمل أدبى كتب بطريقة «الحوار» من أجل التمثيل بواسطة ممثلين أمام جمهور على المسرح والأشياء الجوهرية لكل أشكال الدراما هى القصة والحدث الذى يطور القصة والممثلين الذين يجسدون شخصيات القصة. وبهذا المعنى فإن اصطلاح «دراما» يشمل كلّ شىء من التراجيديا إلى الميلودراما ومن الكوميديا العالمية إلى الفارس. وأكثر تحديداً فإن الدراما بوجه عام هى مسرحية واقعية جادة فى حين أنها ليست فى أهمية التراجيديا العظمى ولا يمكن تصنيفها على أنها كوميديا. وبمعنى أوسع تشير الدراما إلى تأليف وأداء المسرحيات.

وقد أخذت الدراما أصولها من خلال الاحتفالات الدينية. انبثقت الكوميديا اليونانية من طقوس الخصوبة الديونسية والتراجيديا اليونانية من طقوس تختص بالحياة والموت، وانبثقت دراما العصور الوسطى من طقوس الاحتفال بميلاد وبعث السيد المسيح. ومنذ عصر النهضة استمرت الدراما فى تطوير أشكال وأساليب جديدة. على سبيل المثال كانت بواكير الدراما شعرية وجرى تقديم الحوار النثرى فى القرن السادس عشر. وفى القرن الثامن عشر أصبح النثر هو السائد ويرجع ذلك إلى حد كبير إلى متطلبات جمهور الطبقة الوسطى الناهض لموضوعات وأفكار أكثر معاصرة. ورغم الاستمرار فى التجريب والتجديد فإن عناصر الدراما الرئيسية ظلت أساسًا كما هى. ظلت الدراما كما عرفها أرسطو «محاكاة لفعل إنسانى وتقدم من خلال حوار لتسلية وتعليم الجمهور».(٨)

ويقوم الدكتور مجدى وهبة بتعريف الدراما على أنها الحدث أو العمل وأنها مشتقة من الكلمة اليونانية «dran» ويحددها على أنها هى المسرحية: «الجنس الأدبى الذى يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائى مثلاً بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح أو هى مؤلف من الشعر أو النثر يصف الحياة أو الشخصيات أو يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح»(٩) أو يصفها بشكل

أكثر شمولاً وذلك عندما يقول إنها: «المسرحية الجادة التى لا يمكن اعتبارها مأساة أو ملهاة أو فيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية. ومن أهم النصوص النقدية التى وضحت فيها أصول هذا الجنس المسرحى مقدمة فيكتور هيجو لمسرحية «كرومويل» (١٨٢٧).(١٠)

ويأتى آشلى ديوكس بتعريف هو أقرب ما نطمح إليه فى مجال كتابتنا عن الدراما التليفزيونية الآن من الناحية الاصطلاحية للكلمة؛ إذ يرى أن الدراما تعنى الفعل كما جاء فى اللغة اليونانية. ثم ما يلبث أن يضيف إضافته التى تعطى للكلمة شمولا ولا يختص بها المسرح فقط فهو يرى أن كل المؤلفات المسرحية التى ظهرت بمختلف أنواعها التى توالى ظهورها بعد ظهور المسرحية إنما تنبض برؤية الإنسان وهو فى حالة من الحركة. وهو يتفق فى هذا مع الجميع بأن روح الدراما هى الحركة. ولا تتحقق هذه الحركة إلا من خلال وقوع حدث. ويشرح وجهة نظره قائلاً: «لقد أعطت اللغة الجارية لهذه الكلمة عدة معان تتفاوت قربًا أو بعدًا. وهناك من يقصر معناها على الكلمة المكتوبة أو المنطوقة تاركًا كل ما له صلة بالمسرح مثل أداء الممثل أو حرفة المخرج على أساس دراسة هذه الأشياء دراسة خاصة تحت عناوين مسرحية خالصة. وهذا المعنى يخالف طبيعة الموضوع وجوهره كما يجافى منطق التجربة اليومية، فالدراما ليست تصويرًا للفعل فحسب وإنما الفعل نفسه.

عندما نصف الحياة بأنها درامية فنحن لا نقصد اشتمالها على معنى خاص من معانى الشعر بل نقصد أن كيفية حدوثها ذات طابع مسرحى وذلك أن تيار الحوادث الإنسانية يجرى ولا شكل له، ثم يبدو أنه توقف فجأة، وتجمع فى موجة واحدة ذات تأثير إيقاعى.

وتكشف عبارة «الدراما وتدبير العناية الإلهية» أنها تعنى سلسلة من الحوادث التى توحدت فى نبل وجلال، فالدراما فى ضوء هذا المعنى تعتمد على قوة الصورة وصدقها أكثر من اعتمادها على عامل فردى يمثلها مهما كان هذا العامل شعريًا أو عقليًا»(١١)

ويحاول آشلى ديوكس ألا يقصر تعريف الدراما هنا على العمل المسرحى فقط وإنما أصبح المصطلح يغطى فى رأيه كل عمل فنى يعتمد على سلسلة من الأحداث التى تؤدى فى النهاية عن طريق ترابطها ووحدتها إلى معنى معين. وقد ينطبق هذا على الرواية والفيلم السينمائى والدراما التليفزيونية بأنواعها.

ونحن نرى أن الدراما لم ترتبط بالفعل فقط وإنما بالفعل الذى يحمل معنى ويستطيع أن يؤثر ويتطلب منا أن نشاهده ونستمتع برؤيته لا أن نسمع عنه. ولذلك ارتبطت الدراما بالفرجة. أى أنها فن بصرى. يستمتع الإنسان بمشاهدة أحداثها أو الاستماع إليها كما فى الدراما الإذاعية. ونجد أن معظم من كتب عن الدراما يؤكد أنها نبعت من طقوس واحتفالات بصرف النظر عن كنه هذه الاحتفالات أو مناسباتها. وكانت رؤية تلك الاحتفالات تبعث البهجة والسرور فى نفس من يحضرها.

يقول شلدوين تشينى عن نشأة الدراما: «وقد نشأت الدراما أى المسرحية من الاحتفالات والأعياد الديونيزية مباشرةً.. ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التى كانوا ينشدونها ـ ومن المواكب التى كانوا يقيمونها تمجيدًا له وتكريمًا، وهم يضربون بالصنوج ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة»(١٢)

أى روعة وأى بهجة فى مثل تلك الاحتفالات التى تزخر بالعديد من الرقصات والأغانى وتزدهر بالأزياء الغريبة. كانت هذه الاحتفالات فى الواقع متعة للنظر وللسمع. ويضفى تشينى هو الآخر شمولاً على كلمة «دراما» عندما يقول بعد ذلك فى كتابه: «إن هذه المسرحية ـ أو الدراما ـ العالمية القائمة.. وهذا المسرح الجماعى الذى نعيش فيه، من الرقص البدائى إلى التمثيلية الحديثة التى تشبه العرض الصحفى فى سوئها... ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوى الدنس.. ومن المأساة اليونانية إلى خطفات «الصور المتحركة».. كل ذلك فى مظاهره المربكة المحيرة يسجل لنا تعريفات عن المسرح وعن المسرحية أو الدراما»(١٣)

لقد اتسع المعنى كما نرى فى الفقرة السابقة حتى شملت الدراما كل فنون الحركة من المسرحية إلى السينما إلى التليفزيون مؤكدًا ما سبق أن ذهب إليه

آشلى ديوكس. أما بالنسبة للأساس فى نشأة الدراما بل فى نشأة الأدب والفن بوجه عام هو الارتباط بالحماس الدينى كما يقول هيج ثم يستطرد قائلاً: ولذلك استوحى الشعراء والفنانون أعمالهم من هذا المنبع وامتدحوا الكائن المقدس. ولم تخرج الدراما اليونانية عن هذه القاعدة. فهى نبعت من عبادة ديونسيس ومن خلال احتفالاته المقدسة تطورت ونمت ونضجت.

ورغم أن ديونسيس هو أحد أهم الآلهة اليونانية فقد تم التعرف عليه لدى الإغريق فى فترة متأخرة. فقد جاء ذكره أربع مرات فقط عند هوميروس حيث لم يكن يمثل منزلة أساسية وسط الأرستقراطية من آلهة الأولمب. وذكر هيرودوتس بأنه لم يأت ذكره سوى متأخرًا بالنسبة لليونان. وكان فى الأصل معروفًا بأنه إله ريفى. فهو إله الأشجار والنباتات والفواكه وجميع أنواع الخضر. ولم يكن النبيذ الذى كان مرتبطًا به هو الهبة الوحيدة التى أغدق بها على الجنس البشرى. فكل الفاكهة ذات الطبيعة الناعمة والرخوية من المفروض أنها تحت رعايته، ولذلك سمى «المثمر» و «الليفى» و «المزدهر» وأيضًا «المحسن» و «المستشار» الذى علم الإنسان زراعة الكروم والبساتين وكان فصل الربيع هو أفضل فصول السنة تقديسًا له. فهو يوقظ الأرض فى الربيع من سباتها الطويل خلال فصل الشتاء، ويلهمها بالدفء والحياة والقوة ويكسيها بالخضراوات ولذلك فهو يشغل أخيلة اليونان كرمز للقوى المنتجة ورمز الخصوبة الجنسية التى كانت أهم العوامل المهمة فى عبادته»(١٤)

ويرى البعض بأن الدراما نشأت عن طريق ارتباطها بالسحر والشعوذة من خلال طقوس معينة. والسحر هدفه التغيير من حال إلى حال آخر. وهكذا كانت المأساة فالبطل التراجيدى يتغير من حال هنيئة إلى حال سيئة ومن السراء إلى الضراء أى يتبدل حاله من السعادة إلى الشقاء. وكان البدائيون قديمًا يستخدمون المحاكاة كنوع من السحر. كانوا يستخدمون الأشياء «التى تشبه أشياء أخرى يمكنها أن تؤثر على هذه الأشياء الأخرى، بل هى - فى الحقيقة - نفس الأشياء الأخرى. إن الماء المتدفق من آنية «صانع المطر» هو المطر بعينه. إن الإنسان الذى يقلد حركات الثور فى سبيل استدراجه إليه فى الصيد حتى مدى

الإصابة.. هو الثور نفسه. وعلى حد تعبيرنا المسرحى الحديث: قد ارتدى جلد دوره أو لبس دوره»(١٥)

ومما يؤكد أن المسرحية اليونانية القديمة لم تقتصر على الحوار فقط وإنما كانت فرجة ممتعة تبهج العين والأذن ما يقوله الدكتور محمد مندور: «نلاحظ أن المسرحية اليونانية تختلف اختلافًا كبيرًا عن المسرحية الحديثة بحيث لم يعد لها شبيه على الإطلاق فى الأدب الحديث، فلا هى تقتصر على الحوار والحوادث والحركة المسرحية كما يقتصر التمثيل الحديث، ولا هى تقتصر على الغناء والموسيقى كما تقتصر الأوبرا والأوبريت الحديث، إنما هى مزيج من التمثيل والأوبرا، إذ تجتمع فيها أربعة فنون: الغناء والرقص والموسيقى والحوار».(١٦)

ويرى أرسطو بأن الدراما لا تقلد الناس ولكنها تقلد الحركة أو الحياة «تقلد سعادتهم وشقاءهم وكل سعادة وكل شقاء لابد أن يتخذ صورة من صور الحركة. فالغاية التى من أجلها نعيش هى نوع من أنواع الحركة لا الدخول فى صفة من الصفات. إن الشخصية المسرحية تمثل لنا الصفات ولكننا لا نسعد ولا نشقى إلا بالحركة، أى بالأعمال والأحداث. والشخصية تفهم من خلال الحركة وهى متضمنة فيها، والمأساة لا يمكن أن توجد دون حركة، أى أعمال وأحداث، فقد نستطيع أن نجمع أزهى مجموعة من أحسن الشخصيات، وأن نجعل هذه الشخصيات تتفوه بأرقى أنواع الكلام من حيث النطق والأداء فلا نظفر بمأساة. لابد فى المأساة من حركة. أى لابد من حادث أو موضوع تلتف حوله سائر الحوادث لتبرزه وتؤكده.(١٧)

بالنظر إلى كل ما جاء من آراء حول طبيعة الدراما أو تعريفها يؤكد أن جوهر الدراما هو الحركة وبدون هذه الحركة لا يكون هناك صراع أو حدث يؤدى إلى تحقيق شىء وبالتالى لن يكون هناك دراما.

الهوامش

(١) The Tragic Drama Of The Greeks By A.E. Haich

(٢) نفس المرجع السابق.

(٣) The Bedford Glossary Of Critical And Litrary Terms By Ross Murfin And S.Ray

(٤) نفس المرجع

(٥) نفس المرجع السابق.

(٦) The Dictionary Of Literary Terms B E J. A. Cuddon

(٧) Concise Dictionary Of Literary Terms By Harry Shaw

(٨) Ntc's Dictionary Of Literary Terms By Ralph Rausch

(٩) معجم المصطلحات الأدبية للدكتور مجدى وهبة.

(١٠) نفس المرجع السابق

(١١) الدراما: تأليف أشلى ديوكس، ترجمة محمد خيرى.

(١٢) تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف عام: تأليف شلدوين تشينى، ترجمة درينى خشبة.

(١٣) نفس المرجع السابق.

(١٤) The Tragic Drama Of The Greeks By A. E. Haig

(١٥) الدراما أزياؤها ومناظرها: تأليف جيمس لافر، ترجمة مجدى فريد.

(١٦) فى الأدب والنقد: الدكتور محمد مندور.

(١٧) فن المحاكاة: تأليف الدكتورة سهير القلماوى

الدراما ليست فناً أدبياً

هناك من يحاولون دائماً أن يربطوا بين الدراما عامة وبين الأدب. ويرجع ذلك بالطبع إلى جهلهم بأصول الدراما وإلى معرفتهم بالأدب أو تعصبهم الشديد له حتى أنهم يعتبرون بأن الدراما ما هى إلا فن من فنون الأدب. وللأسف فإنهم يتجاوزون فى كثير من الأحيان هذا الارتباط الكاذب ويغالون فى حكمهم عندما يصرون كل الإصرار الأعمى على أن يحكموا على كل فنون الدراما وفقاً للمقاييس الأدبية.

ونحن لا نفضل الآن أن نوغل فى تفاصيل الفنون الدرامية ولكن سوف نحاول أن نثبت بالبحث العلمى بأن القيمة الحقيقية لأى عمل درامى ليس فى قراءته مثل قراءة الأعمال الأدبية ولكن فى أدائه بالشكل الذى كتب من أجله. وقد دهشت كثيراً عندما علمت بأن الكاتبين العزيزين محفوظ عبد الرحمن وأسامة أنور عكاشة قد اتفقا فى ندوة فى الجامعة الأمريكية على أن الدراما التليفزيونية هى نوع من الأدب وأن الأخ عكاشة قد دلل على ذلك بأنه كان ينوى طبع أعماله التليفزيونية فى كتب ولكن المشروع توقف فحمدت الله أنه توقف. فيبدو أن هذين الكاتبين لا يدركان الكثير من أمر الفن الذى يمارسانه. فهما قد يكونان يكتبان

أدبًا ولكنهما للأسف لا يكتبان فنًا تليفزيونيًا وذلك لأن حزمة الكتابة للصورة عندهما أخطأت طريقها.

إن قراءة العمل الدرامى والاكتفاء بذلك إنما يفقد القارئ جزءًا كبيرًا من المتعة الحقيقية التى عليه أن يحققها عند تأديته، وهذا إذا كان نصًا مسرحيًا أو سيناريو لفيلم سينمائى أو سيناريو لعمل درامى تليفزيونى.

يقول الأستاذ آلاراديس نيقول: «على أن ثمة أمرًا ينبغى أن نؤكده باستمرار وذلك أن المسرحية لا يصح بأى حال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية المكتوبة أو المطبوعة، إذا كان لنا أن نقدرها كفن درامى. فيجب أن نفترض أولاً أن المؤلف كان يضع نصب عينيه كلا من الممثلين والجمهور حينما كان يكتب سطوره، وثانيًا يجب أن نتمثل لأنفسنا هذين العاملين. الممثلين والجمهور - ونحن نقرأ أى قطعة من المسرحية»(١). وتؤكد مارجورى بولتون على ما يعنيه الأستاذ نيقول بأن «التمثيلية المطبوعة ليست إلا «وصفة» أو قائمة بأسماء مواد مختلفة لعمل حفلة تمثيلية. فهى لابد من أن تطبخ - وبالأحرى - لابد من الإخراج. وذلك قبل أن تعطينا هذا النوع من الرضا والقبول الذى قصد أن تعطينا إياه. وهذا هو أحد الأسباب التى يمكن من أجلها أن تكون دراسة «تمثيلية مقررة» فى معهد أو كلية جامعية دراسة مملة ومضنية إلى حد قد يصيب الدارس بالجنون بل هى فى ذلك أشق من دراسة الروايات المقررة»(٢)

ويتحمس كاتب المسرح الأمريكى إلمر رايس للرأى الذى يطالب باستقلال المسرحية أو الدراما عن الأدب ويرى بأن من يعتقد غير ذلك فإنه يقع فى خطأ فادح وذلك لعدم الفهم الجوهرى للدراما. ولذلك فإنه يقول محذرًا أو ناصحًا بأن «الخطأ الجسيم الذى يقع فيه كل من دارس الأدب ومدرس الدراما هو معالجة هذا العلم على أنه فن أدبى. ربما كان السبب فى ذلك أن من قلّت صلتهم الفعلية بالدراما لا يفهمون تمامًا جوهر طبيعتها وخصائصها. ومهما اختلفت الأسباب فإننا لا ننصح بعلاج الدراما علاجًا أدبيًا لأنه خانق ومضلل.

إن خلود شيكسبير فى المسرح يرجع إلى مهارته المسرحية، أما شعره الرفيع فإنه عمل فنى عظيم قد تفسره الترجمة مثلاً، ولكن دون أن تذهب بالتأثير المسرحى لمسرحياته. إن جوهر الدراما هى الحركة لا الكلمة»(٣)

ويحاول روجر إم. بسفيلد أن يحطم الادعاء بشكل سافر بأن الدراما هى هدفها التمثيل والأداء وليس القراءة كما يظن البعض. ولذلك فهو يرى بأن نشر التمثيليات التى تصدر عن برودواى وعن التليفزيون «عملاً مقبولاً ولا غبار عليه ما علم أن السبب الحقيقى الذى من أجله ظهرت تلك التمثيليات كان الأداء والتمثيل وليس القراءة فى أضواء مصابيح المكتبات، وذلك أن ما هو فطرى فى طبيعة الفن المسرحى أن اللفظة المكتوبة تترجم ولابد إلى كلام منطوق وفعل.

إن التمثيلية الفاخرة هى صورة خاصة ومميزة من صور الكتابة بصرف النظر عن الوسيط أو المجال الذى قصد بأن تمثل فيه. وثمة قطع إنشائية باقية على وجه الزمن كتبت فى شكل مجادلات ومحاورات مشتملة على عناصر أدبية من شعر وبيان وفصاحة وهى مع ذلك غير مستساغة كمادة مسرحية. ومحاورات أفلاطون ومسرحية «آل شنش» لشيلى مثالان رائعان لهذا النمط من أنماط الأدب.

لقد أوضح «كلايد فيتش» وهو من كتاب أوائل القرن العشرين المحبوبين الفكرة الحقيقية فى نظرة الناس إلى الأدب عندما كتب يقول: «إن عدد الكتاب المسرحيين الذين يكتبون مسرحيات لها قيمتها كأدب مسرحى يفوق بالكثير عدد الأدباء الذين يكتبون تمثيليات صالحة للمسرح» إن المسرحيات إنما تكتب للتمثيل أمام جمهور النظارة ولا تكتب لكى يقرأها فرد واحد فى غرفة المكتب»(٤)

أما ريموند وليامز فهو يفرق بين المسرحية والأدب من الناحية التقنية وأن طبيعة الأدب تقتضى بأن يتم نقل التجربة التصورية من خلال كلمات وليس من خلال أداء إلا إذا بالطبع تحول العمل الأدبى إلى عمل درامى. يقول ريموند وليامز: «جرت العادة فى اللغة الإنجليزية المعاصرة على التمييز بشكل واضح بين تعبير «المسرحية» و «التمثيل» فبعض الناس لا يرون أن هناك حاجة للنقد الأدبى للمسرحية، إذ أن المعلقين على أشكال الأداء التمثيلى هم وحدهم النقاد المسرحيون وقد اتسع نطاق الزعم بأن قيمة تمثيلية ما ليس لها بالضرورة صلة

بقيمتها الأدبية. وهناك اعتقاد يصحبه إصرار جازم بأنه يمكن لتمثيلية أن تكون جيدة دون أن تكون أدبًا جيدًا فى نفس الوقت.

والأدب فى تعريفه الأعم، هو الوسيلة التى تنتقل بها التجربة التصورية خلال تنظيمات معينة مسطورة للكلمات. ومن الواضح أن المسرحية طالما أنها وجدت فى تمثيليات مكتوبة. يجب أن تنطوى تحت هذا التعريف العام. فالتمثيلية بوصفها أداة لنقل التجربة التصويرية هى بشكل واضح النتاج الموجه لمؤلف ما، والتوجيه هنا تتم ممارسته فى التنظيم النهائى للكلمات. مثلها فى ذلك مثل أى شكل أدبى آخر.

ولكن عندما يتحول الأمر فى المسرحية بأداة الانتقال الفعلية والخاصة فإن ما هو بالضرورة تعبير أدبى فردى يصبح فى الأداء التمثيلى تعبيرًا جمعيًا بشكل واضح.(٥)

وقد يرجع إقبال بعض الناس على قراءة المسرحية إلى ارتباطهم بقراءة الأدب بل إلى عدم ترددهم على المسارح لأسباب مختلفة. فربما مثلاً يفضلون ما يتخيلونه أثناء القراءة على ما يشاهدونه حقيقة فنية أمام أبصارهم. وأنا شخصيًا قرأت كثيرًا من المسرحيات فى مبدأ حياتى وكنت لا أتردد على المسارح لصغر سنى وعدم استطاعتى المادية. كنت أستمتع بالحوار كثيرًا وربما يرجع سبب استمتاعى بالحوار إلى براعة الكاتب خاصةً عندما يقدم مسرحيات ذهنية تعتبر متعة للعقل قبل أن تكون متعة للعين مثل هذه المسرحيات التى كتبها توفيق الحكيم مثل «أهل الكهف» و «شهر زاد». ولكن ملتون ماركس لا يوافق على هذا الاتجاه ويرى: «أن قراءة المسرحية قد ترضى بعض الناس ولاسيما ذوى الخيال المتقد، إلا أنها لا يمكن أبدًا أن تحل محل مشاهدتها على المسرح. فقد يقرأ أحدنا مسرحية من المسرحيات ويدرسها مرات عديدة، إلا أنها لا تبرز حية أمام القارئ إلا حين يراها وقد قامت بتمثيلها فرقة قديرة أمام جمهور من المشاهدين.(٦)

إن التفكير بالصورة موجود فى مخيلة الإنسان أو فى ذهنه قبل الكلمة. وكانت الحركة بمثابة لغة عند البدائيين. لغة لا تعرف النطق ولكنها عرفت

الصورة. فالحركة هى روح الحياة. والحياة بدون حركة هى الموت. وحتى عندما ينام الإنسان ويسكن جسده ينتقل إلى عالم الأحلام، وهو عالم يموج بالحركة وبالصور المختلفة المتحركة والتى تعبر عن الرغبات الدفينة فى نفس الإنسان فالأحلام ما هى إلا وجه من وجوه الدراما مظهرها الحركة والصورة. وعندما تصبح الصورة هى اللغة السائدة وأصبح التعبير بها له معنى معين يصبح للدراما مسميات أخرى كالسينما والتليفزيون. تصبح الدراما هنا بعيدة كل البعد عن عالم الأدب الذى تحكمه الكلمة. «كان أوجستس توماس، وهو مؤلف عدد كبير من المسرحيات فيما بين عامى ١٩٠٠ و ١٩٢٠ يذهب إلى ترجيح الفعل البصرى أى الموضوع الذى تعتمد المشاهدة أو «الفرجة» فيه على البعد أكثر مما تعتمد على السمع ولاسيما إذا كان الفعل سيجرى أمام جمهور من النظارة من أصل أجنبى، وكانت حجة توماس التى لم تكن تخلو من بعض الوجاهة هى أن العين أكثر ثقافة من الأذن ونقل المعلومات عن طريق العين يجرى بأسلوب مباشر أقوى مما يجرى عن طريق الأذن، والعرض عن طريق العين ينقل إليك الشىء نفسه أما العرض عن طريق الأذن فلا ينقل الشىء إلا بالرموز»(٧)

ومن خلال كل ما عرضنا من آراء نجد أن هناك اتفاقًا هو الأغلب بأن الدراما شىء والأدب شىء آخر وأن الدراما خلقت لكى تؤدى حسب الوسيط الذى يستخدمها إذا كان مسرحًا أو سينما أو تليفزيون. وأن قراءة الدراما لا تؤدى الغرض منها وإنما تعتبر قراءة ناقصة لأن قيمتها الحقيقية تبرز عندما يتم تجسيدها فنيا.

يقول بابلو كازالس وهو واحد من عظماء فنانى عصرنا: «أعتقد أنه لا يكفى الفنان أن يتعلم الموسيقى بعينيه وحدهما: بل إنه بحاجة إلا أن يمر بتجربة الصوت ماديًا. وعلى الرغم من أن الصوت فى ذاته لن يغير فكرته عن العمل فإن انتقال الصوت إلى الأذن يبعث فيها نوعين من النشوة التى هى مفيدة ومثمرة. وإنما لأشعر عندما أمر بتجربة الصوت، أن ثراءه يساعدنى على إبداع أدائى على نحو مختلف عن الاكتفاء بالقراءة من مدونة»(٨)

ولكن المؤسف أن نرى نقادنا وهم يتمسكون بالقيم الأدبية فى حالة معرفتهم بها ويحاولون تطبيقها على الأعمال الدرامية. بل إن الكثير منهم يحكمون على العمل الدرامى حسب توجهاتهم السياسية والدينية والأخلاقية والاقتصادية والاجتماعية. وهم لذلك يهتمون بالمحتوى أو المضمون فقط بصرف النظر عن الطريقة التى عولج بها هذا المحتوى. ويشيدون بأعمال هزيلة فنيًا من أجل أنها تحتوى على مضمون يتوافق مع اتجاهاتهم متجاهلين القيم الفنية أو عاجزين عن إدراكها. يقول مارك شورر: «لقد أظهر لنا النقد الحديث أن الحديث عن المحتوى فى حد ذاته ليس حديثًا عن الفن أبدًا، ولكن حديثًا عن التجربة، وأننا لا نتحدث بوصفنا نقادًا إلا حين نتحدث عن المحتوى المنجز، أى شكل العمل الفنى بوصفه عملاً فنيًا. والفرق بين المحتوى أو التجربة والمحتوى المنجز هو التقنية. إذن فحين نتحدث عن التقنية فإننا نتحدث عن كل شىء تقريبًا»(٩)

الهوامش

(١)علم المسرحية: تأليف الاراديس نيقول، ترجمة درينى خشبة.

(٢) تشريح المسرحية: تأليف مارجورى بولتون، ترجمة درينى خشبة.

(٣) المسرح الحى: تأليف إلمر رايس، ترجمة د. داوود عبد السيد.

(٤) فن الكاتب المسرحى: تأليف روجر إم بسفيلد، ترجمة درينى خشبة.

(٥) المسرحية من إبسن إلى إليوث: تأليف ريموند وليامز، ترجمة د. فايز إسكندر.

(٦) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: تأليف ملتون ماركس، ترجمة فريد مندور.

(٧) فن الكاتب المسرحى: تأليف روجر إم. بسفيلد، ترجمة درينى خشبة.

(٨) النقد الفنى: تأليف جيروم ستو لنتيز، ترجمة فؤاد زكريا.

(٩) نظريات السرد الحديثة: تأليف دلاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد.

نظرية المحاكاة

تعتبر المحاكاة الفنية بوجه عام من أهم المصادر التى تحقق المتعة للإنسان ويتضح هذا الشعور من خلال تلقينا للأعمال الفنية بمختلف أنواعها. وتزداد روعة متعتنا بالعمل الفنى كلما لمسنا فيه قدرة الفنان وبراعته فى فن المحاكاة. ويقول الدكتور رشاد رشدى فى كتابه «الدراما منذ أرسطو» بأن السبب فى المتعة التى تصدر عن المحاكاة هو أن «المحاكاة هى وسيلة من وسائل المعرفة. والمعرفة فى حد ذاتها متعة طبيعية للإنسان، وهى ليست مقصورة على الفلاسفة بل هى عامة للجميع». ولذلك فإن الترفيه النابع عن المعرفة يعنى فى ذاته كما يقول ملتون ماركس فى كتابه «المسرحية وكيف نتذوقها» ترجمة فريد مندور: «شيئًا أكثر من مجرد التسلية فالمأساة تستطيع أيضًا أن ترفه كالملهاة. وهناك الكثير من الناس الذين يجدون فى القصص المؤثرة مثل «الملك لير» و «ظل إنسان» متعة أكثر مما يجدون فى هزليات فولستاف ومجون جروشو ماركس. وكلمة Entertainment باللغة الإنجليزية مشتقة من كلمة Tenere باللغة اللاتينية التى تعنى «أن يمسك» أو «يستحوذ على». ويعنى هذا أن للترفيه القدرة على الاستئثار بانتباه المشاهدين واجتذاب اهتمامهم سواء أكانت المسرحية مأساة عنيفة أم هزلية صاخبة».

وكما نرى بالنسبة لنظرية المحاكاة فهى تدخل فيما يعرف بوظيفة الفن أو طبيعته الإبداعية، فقد تحدث فى هذا الموضوع كل أصحاب النظريات من المبدعين والفلاسفة. وقد يظن البعض أن أرسطو هو رائد هذه النظرية حتى أنه عند ذكر نظرية المحاكاة يقفز إلى ذهن الكثير مَن المهتمين اسم أرسطو. وربما يرجع ذلك إلى اختلافه مع أفلاطون الذى نحا منحى ميتافيزيقيا عندما تحدث عن وظيفة الفن أو طبيعته وأرجعه إلى تقليد التقليد. فالكون الذى نعيش فيه حسب رأى أفلاطون هو صورة لعالم آخر لا نصل إليه بالإحساس المادى ولكن بسمو الروح وسمو الفكر وعن طريقهما ندرك عالم المثل. ولذلك فإن الفنان فى رأى أفلاطون لا يقلد عالمًا حقيقيًا بل هو يقلد عالم الواقع الذى حقيقته تقليد التقليد. وقد أدت هذه النتيجة أو هذا الاستقراء إلى أن يطرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته الشهيرة. وتعرف نظرية أفلاطون فى المحاكاة بأنها «المحاكاة البسيطة». وكانت لهذه النظرية صداها بعد ذلك عند كبار الفنانين على مدى التاريخ. وربما كان هذا هو السبب فى الخلط الذى مازال يحدث حتى الآن فيما يتعلق بوظيفة الفن.

ترى «المحاكاة البسيطة» أن العمل الفنى الأمثل هو نقل الواقع بطريقة حرفية وكلما كان الشبه كبيرًا بين العمل الفنى والمصدر الذى يحاكيه كلما زادت قيمته. ولذلك فإن الصورة الشخصية كما يقول جيروم ستولينتيز: «تحاكى الشخص الذى تصوره وذلك بتتبع تفاصيل وجهه بدقة يستطيع معها أى شخص عرفه شخصيًا أن يتعرف عليه فورًا. وعلى ذلك فأهم شىء فى الفن هو المشابهة». فهو مماثل لما نعرفه فى الواقع. بمعزل عن الفن، وهو يذكرنا به. وسوف نطلق على هذه النظرية اسم المحاكاة البسيطة «لنفرق بينها وبين أنواع أخرى من نظرية المحاكاة». وقد يذكر فى هذا بما فعله المصور الإيطالى تشيانى عندما قام برسم صورة لأحد البابوات فى عصره ووضع اللوحة فى شرفة بيته التى تطل على الطريق لتجف فكان كل من يمر بها ينحنى أمامها ظنًا منه أنه البابا الحقيقى بشحمه ولحمه. ونحن كثيرًا ما نسمع بعض الناس يصفون مسرحية أو رواية أو فيلم سينمائى أو عمل درامى تليفزيونى بأنه يطابق الحياة أو أن أحداثه حقيقية

الوقوع وهم بذلك يعتقدون كل الاعتقاد أنهم يمتدحون العمل الفنى. يقول ستولينتيز: «إن ما يسمى بالتصوير الحديث يُهاجَم بشدة لأن الناس والموضوعات التى يصورها ليسوا مشابهين لأولئك الذين نعرفهم فى التجربة المعتادة أو لأنه لا يكشف عن أى موضوع يمكن التعرف عليه على الإطلاق».

يصف ليوناردو دافينشى التصوير على أنه الفن الوحيد الذى يستطيع أن يحاكى الأعمال المرئية فى الطبيعة. ويرى أيضًا بأن أعظم تصوير هو الذى يكون أقرب شبهًا للشىء الذى قام الفنان بتصويره. للأسف فإن فكرة «المحاكاة البسيطة» تستخدم فى الحكم على قيمة الموضوع. يقول أفلاطون - زعيم هذه المدرسة أو رائدها - إن الشاعر أو المصور إلى جانب إنتاجه لكل أنواع الأشياء المصنوعة فى إمكانه أن يخلق كل أنواع النباتات والحيوانات المختلفة بل نفسه أيضًا والأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية وكل ما تحتويها وكل ما هو موجود فى باطن الأرض فى العالم السفلى.

ويعلق ستولينتيز على ذلك بقوله: «لو كان لدينا موضوع يعد تسجيلاً حرفيًا تمامًا لأحداث فى «الحياة الواقعية» أو تصويرًا مباشرًا لمنظر طبيعى، فهل يصح أن نسميه عملاً من أعمال «الفن الجميل»؟ من المشكوك فيه أن نفعل ذلك ما لم يكن هناك سبب آخر لوجود الموضوع غير مطابقته الحرفية». فهو يرى أن هذا راجع إلى أن الحياة الواقعية هى عادةً فارغة سطحية لا شكل لها. فالحياة فى الواقع الفنى فوضى كبيرة فى حاجة إلى تنظيمها».

وقد رفض أرسطو نظرية المحاكاة البسيطة ونادى بما تسمى «محاكاة الجوهر». فهو يقول بأن المحاكاة هى الأصل فى الفن أى أن الفنون كلها بما فى ذلك الشعر الملحمى والتراجيديا والكوميديا. ويفرق أرسطو بين الفنون وبعضها على أساس «نظرية المحاكاة» وهو يرى أن المحاكاة غريزة فى الإنسان وهى الرغبة فى التقليد ولكن الفنون قد تختلف حسب طبيعتها.. طبيعة الحاسة التى تتلقاها. فهناك فنون بصرية وفنون سمعية. وفى كتابه «فن الشعر» الذى يعتبر أول منهاج فى أصل الدراما يفصل فصلاً واضحًا بين فنون الصوت وفنون الصورة وإن كانت كلها تجتمع فى أنها فنون محاكاة، والمحاكاة عنده هى التى تفرق بينها وبين الفنون

الأخرى أى الفنون النفعية. وهو منذ هذا الكتاب الأول يقول: «إن المحاكاة فى الفنون تختلف باختلاف النموذج الذى تحاكيه وباختلاف الأداة أو باختلاف طريقة المحاكاة نفسها» (كتاب «فن المحاكاة» للدكتورة سهير القلماوى). أما ستولينتيز فهو يرى أن الجوهرى هو ما يشترك جميع أفراد فئة معينة. وهنا نستطيع أن نفهم السبب الذى من أجله تتخذ نظرية أرسطو فى التراجيديا أساسًا لنظرية الجوهر. وحيث إن البطل التراجيدى فى نظر أرسطو ليس مجرد فرد محدد وإنما هو إنسان «من نمط معين» تتجسد فيه خصائص مشتركة مع أناس آخرين وعلى ذلك فإن التراجيديا إنما تعبر عن «الكل». ولذلك فى نظرية الجوهر يعلو الفن على ما هو جزئى.

ويعنى أرسطو بهذا أن الفن ليس مجرد تقليد لأن التقليد يختص بما هو خاص أو يتناول الجزء بينما الهدف من المحاكاة هو العام وبث الروح العالمية فى العمل الفنى. أى أن العمل الفنى يتسم بالشمول بينما يهدف التقليد إلى الخاص. ولذلك تقول الدكتورة سهير القلماوى فى كتابها السابق ذكره: «إن الصور عند أرسطو تصل إلى العقل واحدة عند كل الناس ولكن الفن لا يصور هذه الصور بالذات، ذلك أنه يصور الحقيقة العالمية من خلالها. إن الشعر لا يصور شجاعة البطل المذكور بالذات ولكن يصور الشجاعة ممثلة فى هذا البطل بشكل معين من أشكالها». فالحقيقة الفنية تختلف عن الحقيقة فى الواقع فهى أشمل وأعم أو كما قال أرسطو بأنها الحقيقة الكونية العالمية فى الحياة الإنسانية.

ويرى كاستلفترو وهو أحد النقاد الإيطاليين القدامى والذى قام بترجمة كتاب أرسطو «فن الشعر» إلى الإيطالية بأن هناك نوعين من المحاكاة «فالمحاكاة التى هى طبيعية فى الناس غير المحاكاة المطلوبة من الشعر: فالأولى ليست شيئًا آخر غير تقليد الآخرين وعمل مثلما يعملون لأنهم «هكذا يعملون». أما المحاكاة المطلوبة من الشعر فإنها ليست فقط لا تحتذى مثال الآخرين ولا تعمل كما يعملون دون أن تعلم السبب، بل تعمل أشياء مختلفة تمامًا عن كل ما عرف حتى ذلك الوقت، وتقدم النماذج ليحتذيها الآخرون، على علم تام بأسباب العمل،

أشياء يبدعها الخيال عند الشاعر وتخلقها عبقريته». (راجع كتاب «فن الشعر» ترجمة عن اليونانية للدكتور عبد الرحمن بدوى - المقدمة).

ويرفض الناقد الكبير صمويل جونسون أن تؤخذ المحاكاة على أنها محاكاة بسيطة «أو تقليد الخاص وإنما هو يرى محاكاة الجوهر وهى فى رأيه الوظيفة الوحيدة المهمة فى الفن. ولذلك فإن أهم «ما يمتدح به شيكسبير هو أن الفنان يصور «الكلى» فى التجربة البشرية: إن شخصياته لا تتغير تبعًا للعرف السائد فى أماكن معينة، والذى لا يمارس فى بقية العالم» أو تبعًا لأغراض الأذواق العابرة أو الآراء المؤقتة بل إن أشخاصه يسلكون ويتكلمون بتأثير تلك الانفعالات والمبادئ الأولى العامة التى تحرك الأذهان جميعًا. ولما كانت شخصيات شيكسبير تسلك بناء على مبادئ منبثقة عن انفعال أصيل، ولا تغيرها الأشكال الجزئية إلا أدنى تغيير، فإن أفراحها وأحزانها يمكن أن تشارك فى كل الأزمنة والأمكنة فهى طبيعية ومن ثم فهى دائمة». (راجع كتاب «النقد الفنى»).

وحيث إن أرسطو يرفض مبدأ التقليد فإنه بذلك يعطى للمبدع الحرية فى أن يتصرف فيما يحاكيه، بل إنه لا يلتزم بما حدث ولكن بما قد يحدث أو الممكن أن يحدث أو ما يحتمل أن يكون قد حدث ولذلك فهو لا يشترط أبدًا أن يكون ما قد يحدث أو احتمال حدوثه قد حدث بالفعل. وعلى هذا فإننا نود أن نلفت نظر الكثيرين من المبدعين الخائبين الذين يريدون أن يضفوا أهمية كاذبة أو صدقًا زائفًا على أعمالهم فيحاولون فى إصرار أو يؤكدون على أن أحداث هذه الأعمال قد وقعت بالفعل وأن الواقع بالنسبة لهم هو الواقع الفوتوغرافى وليس الواقع الفنى. وللأسف يؤيدهم فى ذلك العامة من الجماهير وبعض من يدعون إلمامهم بالنقد وأصوله. فنحن لا يهمنا أن تكون أحداث العمل الفنى قد وقعت بالفعل ولكن الذى يهمنا هو منطق هذا العمل واتساقه الفنى. إن للحياة منطقها الخاص وللفن كذلك منطقه المختلف. ونحن نجد ما يؤيد كلامنا هذا عندما يريد ستولينتيز أن يركز على هذه النقطة المهمة مشيرًا إلى رأى أرسطو: «وتكملة لهذه النقطة بالذات لابد أن ننظر إلى كلامه فى موضع آخر من كتاب «فن الشعر» عندما يتحدث عن المستحيل من الحوادث وكيف يكون من موضوع المأساة.

والمستحيل يمكن أو يوجد فى المأساة ويقنع بحدوثه أكثر من الذى وقع من عجائب الأحداث. إن المهم فى الحادثة الدرامية هو قدرتها على الإقناع بحدوثها، لا حدوثها بالفعل. ولذلك يخرج لنا أرسطو تلك الجملة التى شرحت كثيراً لتناقضها الظاهرى وهى قوله: «الأفضل فى حوادث المسرحية أن تكون من المستحيل المحتمل وقوعه لا أن تكون من الممكن وقوعه ولكنه غير محتمل الوقوع». والعبارة عن أرسطو بالتحديد حسبما أوردت سهير القلماوى هى: «المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل».

والشاعر - ويعنى أرسطو به كاتب الدراما - ليست مهمته فى رأيه أن يروى الوقائع كما حدثت «resgestas» بل يروى الأشياء التى يمكن أن تقع أو كان يجب أن تقع. وهنا يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى فى مقدمة ترجمته لكتاب «فن الشعر» وهى فى رأيى أدق ترجمة إلى العربية حتى الآن: «فوظيفة الشعر إذن مزدوجة: محاكاة الأشياء والأحياء وفقاً للطبيعة أو خارجاً عن الطبيعة».

وقد يتفق مع أرسطو فى الوظيفة الأولى الشاعر الإنجليزى الكبير ألكسندر بوب وهو أكبر شعراء الكلاسيكية الإنجليزية الجديدة فى القرن الثامن عشر وذلك عندما يقول فى قصيدته الشهيرة «مقال فى النقد An Essay On Criticism» بشكل حاسم إن «الفن هو الطبيعة ولكن الطبيعة مقننة Methodised». ويبتعد بوب هنا كل البعد عن كل ما يعنى التقليد الأعمى فهو يعنى بكلمة «مقننة» هى القدرة الفنية أو الموهبة أو الحرفة التى تحيل مادة الحياة إلى عمل فنى بحيث يبدو بعد ذلك مختلفاً ولكنه أكثر إيحاءً وأكثر تأثيراً وأكثر شمولاً.

ويؤيد الشاعر والناقد الإنجليزى الكبير صمويل كوليردج ما يراه أرسطو بأن الفن هو فى جوهره محاكاة ولكنه يوضح رأيه بعد ذلك بأن المحاكاة ليست مجرد تقليد أو نسخة مطابقة «Copy». والفرق بين التقليد والمحاكاة هو أن المحاكاة تستوجب وجود بعض الاختلاف بين المادة الأصلية وما ينتج عن المحاكاة. أما التقليد فلا فرق بينه وبين الأصل، أو على الأقل فإن التقليد يوحى بعدم وجود اختلاف بينه وبين الأصل. وهو يرى أن «المحاكاة تولد اللذة فى النفس بينما يبعث التقليد على الاشمئزاز، وأن سبب اللذة والشرط الضرورى لحدوثها هو إدراك

الفرق بين الأصل والمحاكاة. والذى يميز المحاكاة عن التقليد هى أن المحاكاة وليدة التأمل بينما التقليد نتيجة الملاحظة الصرفة. ففى العمل الفنى الذى لا يدخله إلا التقليد نجد المظهر الخارجى للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر أو شخصيته. بينما لا نجد العالم الخارجى كما يبدو موضوعيًا فى المحاكاة بقدر ما نجد رؤية الشاعر للوجود وتجربته وإحساسه إزاءه». ويطبق كوليردج هذا الكلام على شيكسبير من حيث منطق التأمل والملاحظة حيث يتجلى الفرق بينهما فى إبداع شيكسبير الذى استقاه من الحياة الإنسانية ولذلك فهو لا يجد فى مسرحيات شيكسبير «مثلاً صورة للعالم وللحياة الإنسانية سجلها الشاعر نتيجة لملاحظته لهذا العالم وهذه الحياة. صورة حذف منها الشاعر بعض العناصر وأضاف إليها عناصر أخرى، وإنما نجد فى هذه المسرحيات تجربة شيكسبير للعالم ورؤيته للحياة الإنسانية من وجهة نظر معينة. إن العمل الفنى نتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم الخارجى، إنه تجسيد لقيم إنسانية معينة - الشىء الذى لا نجده فى التقليد الصرف. إن شيكسبير خلق شخصياته من طبيعته الباطنة، ولكننا لا نستطيع أن نقول بصدق إنه خلقها من طبيعته بوصفه فردًا جزئيًا. وذلك أن طبيعته الجزئية إنما هى مجرد مظهر من مظاهر الطبيعة ونتيجة ومخلوق وليست قوة خلاقة. إن شيكسبير أثناء عملية الإبداع الفنى لا «ذات» له سوى الذات الإنسانية العامة». (راجع كتاب «كوليردج للدكتور محمد مصطفى بدوى).

ويأتى الفيلسوف الإيطالى كروتشه بمفهوم جديد للفن فهو لا يرى أن الفن هو محاكاة للواقع ولكنه يرى أن الفن تعبير ولكن ليس كل تعبير هو فن. وربما يقترب كروتشه من حيث لا يدرى اقترابًا حديثًا من نظرية المحاكاة عند أرسطو. فلو كان الفن هو مجرد تعبير عن شىء.. أى شىء لما أصبح هناك فن. فهو ليس مجرد تعبير للفنان عما يراه أو يحدث أمامه ولكن كما يتصور ما هو ممكن أن يحدث وهنا يعبر الفنان عن المحتمل وليس عن الحادث فعلاً. وكما قام أرسطو بتقسيم الفنون إلى سمعية وبصرية وإلى فنون نفعية قام كروتشه بتقسيم الفن إلى عدة وسائط. وهو يعتقد بأن مواهب الإبداع عن الفنان لا يجوز أن تنفصل عن

الوسيط الذى يعمل من خلاله وهذا فى رأيى مهم للغاية حتى لا تختلط الأمور عند بعض المبدعين الذين يعتقدون أنهم يستطيعون الإبداع فى كل وسيط فنى. ويرفض كروتشه شكوى أى شخص من أن يقول: «لدى أشياء مهمة أقولها ولكننى لا أجد الكلمات (أو الأنغام أو الألوان) التى أقولها». فلا يوجد حدس بلا تعبير إذ أن حدس الموسيقى ليس إلا نموذجًا من الأصوات ولا يمكن إلا أن يكون كذلك كما لا يمكن أن توجد أية فكرة شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة وأوزانها وتنظيمها الشكلى.

إن كروتشه يؤكد أن الخلق الفنى عملية باطنة تمامًا. أى أن عملية الحدس الفنى لا تحدث إلا فى الخيال. وهى لا تحتاج إلى أى اتصال مع موضوعات فيزيائية كالبيانو أو قماش اللوحة أو كتلة الرخام، أو إلى تعامل معها. إن الفنان يستخدم بالفعل وسيطًا بل إن كروتشه يرى أن استخدام الوسيط ضرورى له لكى يكون فنانًا. يقول ميكائيل أنجلو «إن المرء لا يرسم بيده بل بمخه» وبالفعل يرى كروتشه أن العمل الفنى لا وجود له بوصفه شيئًا ماديًا. ويضرب مثلاً بذلك يؤكد أن العمل الفنى ينمو ويتطور فى داخل عقل الفنان ويرده من ماديته. فالنحات فى تصوره كلما تقدم فى عملية النحت فإن الحجر لا يكفى عن الإيحاء إليه ببعض التحسينات التى تثرى الفكرة الأساسية التى بدأ بها. وهو فى ذلك يقول: «ولو كنت حاسًا للرسائل التى ينقلها عليك لعدلت تفصيلات معينة أثناء عملك - كأن تترك مسطحًا خاليًا حيث كان تخطيطك يدل على سطح مستدير أو متقطع.. ولكثير من الأحجار عروض مثل أن للخشب حبيبات، وفى بعض الأحيان قد تصل باتباع ما توحى إليك به تلك العروق وعلى تأثير إبداع من كل ما فكرت فيه عندما كنت تضع أنموذجك من الصلصال». (ارجع إلى كتاب جيروم ستولينتيز «النقد الفنى» ترجمة الدكتور فؤاد زكريا.

ويزداد رفض فكرة أن الفن لا يخرج عن المحاكاة للواقع وذلك ليقل دوره فى كتابه «النقد الدرامى Dramatic Criticism» بأن الدراما ليست بحاجة إلى أن تكون محدودة بالمحاكاة. وأن الحدث الحقيقى قد يضيف إلى الدراما. وأن الواقع ليس فى حاجة أو مستخرج لمجرد هدف التعبير. فإن امتداده يرجع إلى الوسيلة

الفنية. فقد يجلس الممثل على مقعد حقيقى ليأكل وليمة يتخيلها. فهو يرى أن «التراجيديا هى محاكاة لفعل لامع وكامل ذى طول فى لغة ممتعة». فهو هنا لم يترك المحاكاة على علاتها. فهى ليست صورة فوتوغرافية للحياة فلابد أن تكون لفعل ذى بريق وكامل أى أنه له بداية ووسط ونهاية ولا يترك على علاته بل له طول معين. ويتم هذا ليس بلغة سقيمة أو أسلوب فاتر بل تكون اللغة ممتعة. وهذا يعنى أن الدراما قد تكون قطعة من الحياة ولكنها ليست الحياة نفسها إذ يدخل فيها عنصر الاختيار وتحديد الطول والبراعة الفنية التى توفر المتعة فى اللغة.

لابد أن يحقق العمل الفنى المتعة كمحاكاة وكمثير للعواطف من خلال وسائل المحاكاة. وتأتى المتعة من عبقرية الفنان وحرفيته فى المحاكاة ولذلك فإن الأعمال التى تفتقر الحرفة وربما يصادفها النجاح فإن ذلك يرجع إلى عوامل خارجة عن الفن مثل أهمية الموضوع المطروح أو يتعلق ببعض القيم والمثل فى مجالات مختلفة وخاصة بالنسبة للأفلام السينمائية أو الدراما التليفزيونية فإن المشاهد لا يقوى على مشاهدة هذه الأعمال مرة أخرى. فقد أصبح أشبه بالمعلومة التى عرفها واستراح أو النكتة المتكررة وأكبر مثل على ذلك مسلسل «أم كلثوم». فقد نجح هذا المسلسل نجاحًا كبيرًا لعوامل خارجة عن العمل نفسه منها شهرة أم كلثوم وقيمتها كمطربة فى وقت ندر فيه الغناء الجيد وربما لاحتوائه على معلومات قد لا يعرفها بعض المشاهدين. ولكن كل ذلك كان يفتقر إلى الحرفة العالية فقد جاء كسرد بارد لا حياة فيه لأنه يفتقر إلى عنصر الصراع وهو العمود الفقرى فى العمل الدرامى وسار المسلسل على وتيرة واحدة. اختار الكاتب مجموعة من الأحداث فى حياة المطربة الشهيرة بحيث لا يجعلها تبدو كالبشر من لحم ودم وأن تكون لها أخطاء تؤدى إلى صراعات ترفع من القيم الدرامية فى العمل وتخرجه من حيز الخاص إلى العام. كما أن البناء لا تجد فيه بداية تؤدى إلى وسط ولا وسط يؤدى إلى نهاية حتمية إذ فجأة تموت أم كلثوم دون أن يعطى موتها هذا مدلولاً فنيًا. ولذلك عندما تكرر إعادته انصرف الناس عن مشاهدته. لقد خرج المسلسل عن المحاكاة وأصبح مجرد تسجيل للأحداث المضيئة فى حياة المطربة

المشهورة وهنا لا يسعنا إلا أن نتذكر قول هوجو منستر برج فى كتابه «السينما ـ دراسة سيكولوجية» عندما تحدث عن نظرية المحاكاة فقال «إن الاعتقاد بأن الشىء الوحيد الذى يوفر للفيلم السينمائى قيمة جمالية هو قدرته فى تحويل الواقع إلى شىء من نسج الخيال».

المواقف الدرامية وعددها

جرى الحديث بين المبدعين والنقاد فى مجال الدراما عن العدد المحدد للمواقف الدرامية منذ أن نشأت الدراما الإغريقية حتى الآن وأن هذا العدد لا يتجاوز الستة والثلاثين موقفاً، وبالرغم من أننا نسمع بهذا العدد منذ أن وعينا وقرأنا وكتبنا فلم يحاول أحد من المثقفين أو المهتمين بوجه خاص أن يقوم بتعريف لكل موقف من هذه المواقف الستة والثلاثين. وأشار البعض بأن هناك كتابًا يتناول هذه المواقف تناولاً دقيقًا وشارحًا ولكن أيضًا لم يحدثنا أحد بأية تفاصيل أكثر من الإشارة إلى وجوده. ويبدو أن هذا الكتاب لم يقرأه أحد بل سمع عنه فقط كما كنت أسمع بل يبدو أنه لم يدخل مصر أو دخلت منه بعض النسخ عن طريق أشخاص يعنون بالقراءة والدراما ولكن لا يعنون بالكتابة عنها. وفى الواقع كان هناك الكثيرون من كبار المثقفين الذين رحلوا عنا كانت مكتباتهم تحوى ذخيرة من الكتب الثمينة فى علمها فى شتى الفنون والآداب وربما كانت تحتوى هذه المكتبات الخاصة على نسخ من هذا الكتاب الأسطورى. وربما قرأوا ما جاء فيه وتحدثوا عنه مع غيرهم فتناقلوا أخباره ولكن الظروف لم توفر لأحد منهم الفرصة لتلخيصه أو ترجمته إلى اللغة العربية.

عثرت أخيرًا لحسن الحظ الذى لا يصادفنى إلا قليلاً على هذا الكتاب بعد أن كلفت عشرات من باعة الكتب القديمة بالبحث عنه. ولحسن الحظ كانت النسخة فى حالة جيدة بغلافها الورق الذى يغطى الغلاف السميك «Hard Cover»، حيث كتب على الغلاف الخارجى تعريف موجز عن مضمون الكتاب وكنت أود أن يكتبوا شيئًا عن مؤلفه ولكن لم أجد سوى اسمه وهو جورج بولتى ويمكن أن يقرأ على أنه جوجيس بولتى، فإننى لا أعرف جنسيته فقد يكون إيطاليًا أو رومانيًا أو بلغاريًا أو من جنسية أخرى ولكنه بالتأكيد ليس إنجليزيًا أو أمريكيًا لأن الكتاب الذى عثرت عليه مترجم إلى اللغة الإنجليزية. وكما سبق وأن أشرت بأننى لم أجد على الغلاف سوى تعريف بسيط موجز للكتاب وليس لصاحبه واخترت لكم من هذا التعريف هذه الأسطر: «عرف من قديم الأزل فى مهنة الكتابة أن ليست هناك حبكات جديدة.. وأن كل المواقف التى يمكن التفكير فيها قد استخدمت. وأن جميع الحبكات الحديثة ما هى إلا تنويعات واقتباسات من بعض المواقف القديمة. قام جورج بولتى بخدمة عظيمة للمؤلفين عندما اكتشف وصنف الستة والثلاثين موقفًا دراميًا وظل إنجازه بمثابة إنجاز أدبى بارز».

وحيث إننى عزمت على أن أساهم بالنفع فى مجال الدراما العربية وذلك بترجمة هذا الكتاب الذى جاء بعنوان «الستة والثلاثون موقفًا دراميًا The Thirty Six Dramatic Situations» ووجدت أنه يحتاج إلى وقت وجهد لست مستعدًا له الآن، وحيث إن موضوعه يرتبط بسلسلة المقالات البحثية التى أقوم بكتابتها فى مجال الدراما رأيت أن أكتفى الآن بتلخيص موجز لهذه المواقف إلى أن يوفقنى الله فى ترجمة هذا الكتاب المهم فيعود بالنفع الأكبر على الجميع.

وُجِد فى أعلى الصفحة الأولى من الكتاب مقولة كتبها الشاعر الألمانى جوتة رأيت أنه يجب ذكرها:

يؤيد جوتزى الرأى الذى يقول باحتمال وجود ست وثلاثين موقفًا تراجيديًا. تكبد شيلر عظيم الآلام لاكتشاف أكثر من ذلك، ولكنه لم يستطع أن يجد أكثر مما وجده جوتزى».

الموقف الأول

التوسل Supplication

أ - (١) توسل هاربين لقوى تساعدهم ضد أعدائهم.

(٢) توسل للمساعد لأداء طقس دينى ممنوع.

(٣) توسل من أجل لاجئ محكوم عليه بالموت.

ب - (١) أفراد سفينة غارقة يبحثون عن الضيافة.

(٢) منبوذون يطلبون الرحمة من أهلهم الذين وصموهم.

(٣) التكفير Expiation: البحث عن المغفرة أو الشقاء أو الخلاص.

(٤) تسليم جثة أو رفات قديس.

جـ - (١) توسل القوى لأعزاء المتوسل.

(٢) توسل القريب من أجل قريب آخر.

(٣) توسل عاشق الأم لصالحها.

الموقف الثانى

إطلاق السراح Deliverance

أ - (١) ظهر المنقذ لإنقاذ المتهم.

ب - (١) أبناء يعيدون العرش لأبيهم.

(٢) الإنقاذ بواسطة أصدقاء أو بواسطة غرباء شاكرين للأفضال وللضيافة.

الموقف الثالث

الانتقام لجريمة Crime Pursued by Vengeance

أ - (١) الانتقام لمقتل أب أو خلع ملك.

(٢) الانتقام لمقتل طفل أو لمتنازل عن العرش.

(٣) الانتقام لطفل أسيئت سمعته.

(٤) الانتقام لمقتل زوجة أو زوج.

(٥) الانتقام لزوجة موصومة أو محاولة وصمها.

(٦) الانتقام لمقتل عشيقة.

(٧) الانتقام لمقتل أو إيذاء صديق.

(٨) الانتقام لاغتصاب شقيقة.

ب - (١) الانتقام لمحاولة الإضرار أو الإفساد.

(٢) انتقام من تم نهبه خلال غيابه.

(٣) الانتقام من محاولة للقتل.

(٤) الانتقام لاتهام كاذب.

(٥) الانتقام لفض بكارة فتاة.

(٦) الانتقام من أحد الأقارب لسرقته.

(٧) الانتقام من الجنس كله وذلك لخداع أحدهم أو إحداهن.

جـ - تعقب محترف لمجرمين.

الموقف الرابع

انتقام أحد الأشقاء من أفراد الأسرة

Vengeance Taken for Kindred upon Kindred

أ - (١) الانتقام من الأم لموت الأب.

(٢) انتقام الأم للأب.

ب - الانتقام لشقيق من ابنه.

جـ - الانتقام للأب من زوج الأم.

د - انتقام زوج الأم من الأب.

الموقف الخامس

التعقب Pursuit

أ - هارب من العدالة تجرى مطاردته لارتكابه مخالفات سياسية.

ب - مطاردة لوقوع غلطة غرامية.

جـ - صراع البطل ضد إحدى القوى.

د - مجنون زائف يصارع ضد طبيب أمراض عقلية شبيه بياجو.

الموقف السادس

الكارثة Disaster

أ - (١) مرارة الهزيمة.

(٢) تحطم الوطن.

(٣)سقوط الإنسانية.

(٤) كارثة طبيعية.

ب - طرد ملك.

جـ - (١) مرارة الجحود.

(٢) معاناة عقوبة أو عداوة ظالمة.

(٣) معاناة الانتهاك.

د - (١) هجر المحب أو الزوج.

(٢) فقد الآباء لأبنائهم.

الموقف السابع

الوقوع ضحية للقسوة وسوء الحظ

Falling Prey to Cruelty or Misfortune

أ - البرىء الذى يصبح ضحية مؤامرة طموح.

ب - البرىء الذى يضار من الذين يجب أن يقوموا بحمايته.

جـ - (١) القوى المطرود والمشرد.

(٢) المقرب الذى يجد نفسه منسيًا.

د - سيئ الحظ الذى يفقد أمله الوحيد.

الموقف الثامن

الثورة Revolt

أ - (١) مؤامرة يقوم بها أساسًا شخص واحد.

(٢) مؤامرة يقوم بها عدة أشخاص.

ب - (١) مؤامرة شخص واحد يستطيع أن يؤثر فى آخرين ويورطهم.

(٢) ثورة كثيرين.

الموقف التاسع

المشروع الجرىء Daring Enterprise

أ - (١) الاستعداد للحرب.

(٢) نزاع.

ب - (١) اختطاف شخص مطلوب أو أحد الأشياء.

(٢) استعادة شىء مطلوب.

جـ - (١) حملات خطرة.

(٢) مغامرة من أجل الحصول على حبيبة.

الموقف العاشر

الاختطاف بالقوة Abduction

أ - اختطاف امرأة رافضة.

ب - اختطاف امرأة راغبة.

جـ - (١) استعادة امرأة دون قتل المختطف.

(٢) نفس الحالة مع قتل المغتصب.

د - (١) إنقاذ صديق أسير.

(٢) إنقاذ طفل.

(٣) إنقاذ نفس فى الأسر من أجل خطأ.

الموقف الحادى عشر

اللغز The Enigma

أ - البحث عن شخص يجب العثور عليه قبل أن يموت.

ب - (١) لغز يجب حله فى اللحظة الأخيرة.

(٢) نفس الحالة حيث تقترح الحل امرأة.

جـ - (١) إغراءات من أجل اكتشاف اسم أحد الأشخاص.

(٢) إغراءات من أجل تأكيد سيطرة الجنس.

(٣) اختبارات للتأكد من الحالة العقلية.

الموقف الثانى عشر

الحصول على... Obtaining

أ - جهود مبذولة للحصول على شىء بالحيلة أو بالقوة.

ب - محاولة عن طريق الفصاحة المقنعة وحدها.

جـ - استخدام الفصاحة مع أحد المحكمين.

الموقف الثالث عشر

عداوة الأقرباء Enmity of Kinsmen

أ - كراهية الإخوة:

(١) أحد الإخوة مكروه من بعض إخوته.

(٢) الكراهية المتبادلة.

(٣) الكراهية بين الأقارب من أجل مصالح خاصة.

ب - كراهية الأب والابن:

(١) كراهية الابن للأب.

(٢) الكراهية المتبادلة.

(٣) كراهية الابنة لأبيها.

جـ - كراهية الجد للحفيد.

د - كراهية زوج الأم لابن الزوجة.

هـ - كراهية زوج الأم لابنة الزوجة.

و - قتل الطفل.

الموقف الرابع عشر

خصومة الأقارب Rivalry of Kinsmen

أ - (١) الخصومة البغيضة للأخ.

(٢) الخصومة البغيضة لأخوين.

(٣) الخصومة البغيضة بين شقيقين لأن أحدهما زنى بامرأة أخيه.

(٤) خصومة الشقيقات.

ب - (١) خصومة الأب والابن بسبب امرأة مطلقة.

(٢) خصومة الأب والابن بسبب امرأة متزوجة.

(٣) نفس الحالة ولكن موضوع الخصومة زوجة الأب.

(٤) خصومة الأم والابنة.

(٥) خصومة الأصدقاء.

الموقف الخامس عشر

جريمة الزنا Murderous Adultery

أ - (١) قتل الزوج بيد العشيق أو من أجل العشيق.

(٢) قتل العاشق الموثوق به.

ب - قتل الزوجة من أجل عشيقة ومن أجل مصلحة شخصية.

الموقف السادس عشر

الجنون Madness

أ - (١) أقرباء يقتلهم الجنون.

(٢) عاشق أو عاشقة يقتلهما الجنون.

(٣) قتل أو إيذاء شخص غير مكروه.

ب - عار يقع على شخص بسبب الجنون.

جـ - فقد الأحباء بسبب الخوف من الجنون الوراثى.

الموقف السابع عشر

عدم التعقل القاتل Fatal Lmprudence

(أ) عدم التعقل الذى يسبب سوء الحظ.

(٢) عدم التعقل للشعور بالإهانة.

ب - (١) الفضول الذى يسبب سوء الحظ.

(٢) فقد شخص محبوب من خلال حب الفضول.

جـ - (١) الفضول الذى يسبب الموت أو سوء الحظ للآخرين.

(٢) عدم التعقل مما يسبب موت أحد الأقارب.

(٣) عدم التعقل مما يسبب موت الحبيب.

(٤) سرعة التصديق مما يسبب موت أحد الأقارب.

الموقف الثامن عشر

جرائم الحب اللاإرادية Invitatory Crimes of Love

أ - (١) اكتشاف زواج الأم من أحد الأشخاص.

(٢) اكتشاف أن الأخت عشيقة لأحد الأشخاص.

ب - (١) اكتشاف زواج الأخت من أحد الأشخاص.

(٢) نفس الحالة حيث تم تدبير جريمة بشكل دنيء.

(٣) الجهل بأن العشيقة هى أخته.

جـ - الجهل من الأب بأنه اغتصب ابنته.

د - ارتكاب جريمة الزنا.

الموقف التاسع عشر

قتل أحد الأقارب لعدم التعرف عليه

Slaying of A Kinsman Unrecognized

أ - (١) قتل الابنة دون علم وذلك بأمر من الآلهة أو من أجل نبوءة.

(٢) من خلال ضرورة سياسية.

(٣) من أجل خصومة فى الحب.

(٤) من خلال كراهية حبيب الابنة التى لم يتم التعرف عليها.

ب - (١) قتل الابن لعدم التعرف عليه.

(٢) نفس الحالة ولكن بدوافع مكيافيلية.

(٣) نفس الحالة مع إضافة كراهية الأقارب.

جـ - قتل الأخ لعدم التعرف عليه:

(١) قتل الأخ فى لحظة غضب.

(٢) قتل الأخت من خلال أداء واجب.

د - قتل الأم دون علم.

هـ - قتل الأب دون علم أو وفقًا لنصيحة مكيافيلية.

(١) قتل الجد دون علم أو انتقامًا أو تحريضًا.

(٢) القتل بلا إرادة.

(٣) قتل الحما بلا إرادة.

و - (١) قتل محبوبة بلا إرادة.

(٢) قتل محبوبة لعدم التعرف عليها.

(٣) الفشل فى إنقاذ ابن لعدم التعرف عليه.

الموقف العشرون

التضحية بالنفس فى سبيل مبدأ Self - Sacrificing For An Ideal

أ - (١) التضحية بالنفس من أجل شرف الكلمة.

(٢) التضحية بالنفس فى سبيل نجاح شعب المضحى.

(٣) التضحية بالنفس فى سبيل طاعة الوالدين.

(٤) التضحية بالنفس من أجل الإيمان.

ب - (١) التضحية بالحياة والحب من أجل الإيمان.

(٢) التضحية بالحياة والحب من أجل أى سبب.

(٣) التضحية بالحب من أجل مصلحة الدولة.

جـ - التضحية من أجل أداء الواجب.

د - التضحية بمبدأ الشرف من أجل مبدأ الإيمان.

الموقف الحادى والعشرون

التضحية من أجل الأسرة Self Sacrifice for Kindred

أ - التضحية بالحياة من أجل قريب أو حبيب.

ب - التضحية بالطموح من أجل سعادة أحد الوالدين.

جـ - التضحية بالحب من أجل حياة أحد الوالدين.

د - التضحية بالحياة والشرف من أجل حياة أحد الوالدين أو حبيب.

الموقف الثانى والعشرون

تضحية الجميع من أجل عاطفة All Sacrificed for A Passion

أ - (١) نكث عهود دينية بالعفة بسبب عاطفة.

(٢) نكث قسم بالطهارة.

(٣) تحطيم مستقبل بسبب عاطفة.

(٤) تدمير قوة بسبب العاطفة.

(٥) تدمير العقل والصحة والحياة.

(٦) تدمير الثروة والحياة والشرف.

ب - إغراءات تدمر معنى الواجب والشفقة وغيرها.

جـ - (١) تدمير الشرف والثروة والحياة بسبب رذيلة شهوانية.

(٢) نفس التأثير الذى ينتج عن أى رذيلة أخرى.

الموقف الثالث والعشرون

ضرورة التضحية بالأحبة

Necessity of Sacrificing Loved Ones

أ - (١) ضرورة التضحية بابنة فى سبيل المصلحة العامة.

(٢) واجب التضحية بها من أجل القيام بقسم إلهى.

(٣) واجب التضحية بأصحاب الخير أو المحبوبين من أجل عقيدة.

ب - (١) واجب التضحية بأحد الأطفال مجهول للآخرين تحت ضغط الضرورة.

(٢) واجب التضحية فى نفس الظروف بوالد أحدهم.

(٣) واجب التضحية فى نفس الظروف بزوج إحداهن.

(٤) واجب التضحية بابن الزوجة من أجل الصالح العام.

(٥) واجب الصراع من شقيق الزوج من أجل الصالح العام.

(٦) واجب الصراع مع صديق.

الموقف الرابع والعشرون

خصومة الأكبر والأصغر

Rivaler of the Superior and the Inferior

أ - (١) خصومات ذكورية بين البشر والآلهة.

(٢) بين أحد السحرة والإنسان العادى.

(٣) بين المنتصر والمهزوم.

(٤) بين ملك مسيطر وملك تابع.

(٥) بين ملك وأحد النبلاء.

(٦) بين شخص قوى وشخص مغرور.

(٧) بين الغنى والفقير.

(٨) بين إنسان شريف وإنسان مشبوه.

(٩) خصومة بين اثنين متعادلين تقريبًا.

(١٠) خصومة بين متعادلين أحدهما كان متهمًا بجريمة زنا.

(١١) بين شخص محبوب وآخر ليس له الحق فى أن يحب.

(١٢) بين الأزواج ومطلقاتهم.

ب - خصومات نسائية.

(١) بين إحدى الساحرات وامرأة عادية.

(٢) بين المنتصرة والسجينة.

(٣) بين ملكة وإحدى الرعايا.

(٤) بين ملكة وجارية.

(٥) بين سيدة وخادمة.

(٦) بين سيدة وامرأة وضيعة.

(٧) بين سيدة وامرأتين وضيعتين.

(٨) خصومة بين امرأتين تقريبًا متساويتين وتتعقد بسبب إبعاد إحداهما.

(٩) خصومة بين امرأة من طبقة عليا وبين امرأة تابعة لها.

(١٠) خصومة بين امرأة وبين الآلهة.

(١١) خصومة مزدوجة (أ - يحب - ب - التى تحب جـ - الذى يحب).

جـ - خصومات شرقية.

(١) خصومة بين اثنين من الآلهة.

(٢) بين زوجتين شرعيتين.

الموقف الخامس والعشرون

الزنا Adultery

أ - (١) خيانة عشيقة من أجل امرأة صغيرة.

(٢) من أجل زوجة صغيرة.

(٣) من أجل فتاة.

ب - خيانة زوجة:

(١) من أجل جارية لا تبادل الحب.

(٢) بسبب الإغراء.

(٣) بسبب امرأة متزوجة.

(٤) من أجل الزواج بامرأتين.

(٥) من أجل فتاة صغيرة لا تبادل الحب.

(٦) فتاة صغيرة تحقد على زوجة فتحب زوجها.

(٧) بسبب إحدى المحظيات أو المومسات.

(٨) خصومة بين زوجة شرعية مكروهة وعشيقة محبوبة.

(٩) بين زوجة كريمة وفتاة بلا قلب.

جـ - (١) التضحية بزوج عدوانى من أجل عشيق محبوب.

(٢) زوج يعتقد أنه ضائع ومنسى من أجل غريم.

(٣) التضحية بزوج عادى من أجل عشيق محبوب.

(٤) خيانة زوج طيب من أجل غريم أقل منه.

(٥) من أجل غريم بشع.

(٦) من أجل غريم كريه أو قبيح.

(٧) من أجل غريم عادى.

(٨) من أجل غريم أقل وسامة.

د - (١) انتقام زوج مخدوع.

(٢) الغيرة بدون أى سبب.

(٣) اضطهاد زوج عن طريق غريم مرفوض.

الموقف السادس والعشرون

جرائم الحب Crimes of Love

أ - (١) أم تعشق ابنها.

(٢) ابنة تعشق أباها.

(٣) أب يفض بكارة ابنته.

ب - (١) امرأة مفتونة بابن زوجها.

(٢) زوجة أب وابن الأب يعشقان بعضهما.

(٣) علاقة امرأة بالأب والابن برضائهما.

جـ - (١) رجل يعشق شقيقة زوجته.

(٢) أخ وأخت يعشقان بعضهما.

د - رجل يقع فى غرام رجل آخر.

هـ - امرأة تقع فى غرام ثور.

الموقف السابع والعشرون

اكتشاف عار شخص محبوب

Discovery of the Dishonor of A Loved One

أ - (١) اكتشاف عار إحدى الأمهات.

(٢) اكتشاف عار أحد الآباء.

(٣) اكتشاف عار ابنة.

ب - (١) اكتشاف عار عائلة خطيبة أحد الأشخاص.

(٢) اكتشاف أن زوجة أحدهم فقدت بكارتها قبل الزواج.

(٣) أنها ارتكبت غلطة فى الماضى.

(٤) اكتشاف أن زوجة أحدهم كانت مومسًا فى الماضى.

(٥) اكتشاف سوء سمعة أحد العشاق.

(٦) اكتشاف أن عشيقة أحدهم كانت مومسًا وعادت إلى حياتها السابقة.

(٧) اكتشاف أن حبيب إحداهن وغد أو عشيقة أحدهم ذات شخصية سيئة.

(٨) نفس الاكتشاف يتعلق بزوجة أحد الأشخاص.

جـ - اكتشاف أن ابن أحدهم قاتل.

د - (١) واجب معاقبة ابن خائن لبلده.

(٢) واجب معاقبة ابن تحت طائلة القانون الذى وضعه الأب.

(٣) واجب معاقبة ابن من المعتقد أنه مذنب.

(٤) واجب التضحية من أجل الوفاء بعهد ظالم بأحد الآباء.

(٥) واجب معاقبة أخ قاتل.

(٦) واجب معاقبة أم أحدهم للانتقام للأب.

الموقف الثامن والعشرون

عوائق الحب Obstacles to Love

أ - (١) منع الزواج بسبب اختلاف المستوى.

(٢) عدم الزواج بسبب عدم المساواة فى الثراء.

ب - منع الزواج بسبب العداوة وظرف طارئ.

جـ - (١) منع الزواج لأن الفتاة كانت مخطوبة لآخر.

(٢) نفس الحالة وتتعقد الأمور بسبب زواج وهمى لأحد الحبيبين.

د - (١) ارتباط حر يقابله رفض الأقارب.

(٢) أسرة سعيدة ينغصها الحماوات.

هـ - بسبب عدم توافق طباع الحبيبين.

و - بسبب الحب.

الموقف التاسع والعشرون

عشق العدو An Enemy :Loved

أ - كراهية أسرة الحبيب للمحبوب.

(١) مطاردة أشقاء الحبيبة للحبيب.

(٢) الحبيب هو ابن رجل مكروه من أسرة الحبيبة.

(٣) المحبوب هو عدو لأهل المرأة التى تحبه.

ب - (١) الحبيب هو قاتل أب حبيبته.

(٢) الحبيبة هى قاتلة أب حبيبها.

(٣) الحبيب هو قاتل أخ حبيبته.

(٤) الحبيب هو قاتل زوج المرأة التى تحبه.

(٥) الحبيب هو قاتل أحد أقارب المرأة التى تحبه.

(٦) الحبيبة ابنة الرجل الذى قتل أب حبيبها.

الموقف الثلاثون

الطموح Ambition

أ - (١) مقاومة أحد الأقارب أو شخص مخلص لطموح أحدهم.

(٢) مقاومة أحد الأقارب أو شخص تحت ضغط معين.

(٣) مقاومة المواليد.

ب - الطموح الثورى.

جـ - (١) الطموح الذى يرتكب الجرائم المتوالية.

(٢) الطموح المقترن بقتل الأقارب.

الموقف الحادى والثلاثون

الصراع مع أحد الآلهة Conflict With A God

أ - الصراع ضد الألوهية.

ب - الخلاف مع الآلهة.

الموقف الثانى والثلاثون

الغيرة الخائبة Mistaken Jealousy

أ - غلطة بسبب العقل الشكاك للشخص الغيور.

ب - غيرة يحرضها خائن يحركه الحقد.

جـ - غيرة متبادلة بين الزوج والزوجة يحركها غريم.

الموقف الثالث والثلاثون

الحكم الخطأ Erroneous Judgment

أ - شك زائف حيث اليقين ضرورى.

ب - شكوك زائفة يوقعها شخص على نفسه من أجل إنقاذ صديق.

جـ - جواز وقوع الاتهام على أحد الأعداء.

د - شك زائف يوقعه الجانى الحقيقى على أحد أعدائه.

الموقف الرابع والثلاثون

عذاب الضمير والندم Remorse

أ - عذاب الضمير على جريمة مجهولة.

ب - الندم على خطأ فى الحب.

الموقف الخامس والثلاثون

استعادة شخص مفقود Recovery of a Lost One

الموقف السادس والثلاثون

فقد الأحبة Loss of Loved Ones

أ - مشاهدة مقتل الأقرباء بينما من لا حيلة له عاجز عن منع الجريمة.

ب - اكتشاف موت حبيب.

جـ - العلم بموت أحد الأقارب أو الحلفاء.

د - الانتكاس بسبب اليأس من جراء سماع موت أحد الأحباء.

البناء الدرامى

لا يستقيم أى عمل فنى إلا إذا استقام بناؤه، لا يصبح لأى عمل فنى قيمة تذكر على مر الزمن إلا إذا كان بناؤه أقيم بشكل جيد وراسخ مثلما حدث للأعمال الخالدة من الأهرامات الفرعونية إلى آيات الفن الإغريقى والرومانى فى مجال الدراما والنحت وأعمال شيكسبير وإبسن وتشيكوف ودستويفسكى وتولستوى وفلوبير وبلزاك وجويس وبروست وغيرهم من كبار الكتاب والسميفونيات الخالدة التى مازالت تتحدى الزمن للموسيقيين العظام، ويقودنا هذا إلى ما قاله الأديب العظيم نجيب محفوظ عندما ذكر أحدهم أمامه التشابه فى كثير من موضوعات الأعمال الإبداعية من شتى الفنون فأوجز نجيب محفوظ بأن الفن بناء، أى أن العمل الفنى ليس مجرد فكرة قد تتشابه فى أعمال أخرى. فإذا كانت الأعمال الفنية العظيمة خطرت فى أذهان مبدعيها كمجرد أفكار، فإن هذه الأفكار يمكن أن تكون قد تشابهت مع أعمال أخرى ولكن الفرق بين عمل وآخر هو البناء أو المعالجة الفنية لهذه الفكرة، ويؤكد أرسطو على هذا المبدأ الفنى المهم وذلك عندما يؤكد بأن المعالجة فى الفن هى كل شىء فهى التى يمكن أن تحيل ما هو ذاتى مستحيل إلى ما هو مقنع مقبول.. وهى التى فى يد الفنان

غير القدير طبعًا تستطيع أن تحيل الممكن إلى شىء غير ممكن وبالتالى غير مقبول، وإذا كان ما يحاكيه العمل الفنى شيئًا لم يره المشاهد من قبل فالمتعة التى يحصل عليها فى هذه الحالة لن يكون مصدرها المحاكاة بل الصنعة أو الألوان أو ما شابه ذلك»[١]

المتعة فى العمل الفنى لا تأتى للقارئ أو المشاهد من الحدث أو القصة ولكن تأتى من المعالجة أو بمعنى أصح من البناء. إن البناء الجيد هو مصدر المتعة فى العمل الفنى بشتى أنواعه، وقد أورد الدكتور عبدالعزيز حمودة مثالاً جيدًا عندما قام بترجمة كلام يوجينيوس فى مقال الشاعر الإنجليزى والناقد الكبير جون درايدن «مقال عن الشعر الدرامى» وذلك عندما يهاجم يوجينيوس أو لورد هيرست المسرح الإغريقى لأنه يعالج قصصا من التاريخ والأساطير استهلكتها أقلام شعراء الملاحم، وذلك فإن جمهور المشاهدين يدركون سير الأحداث قبل أن تنتهى المسرحية، يقول عبدالعزيز حمودة «فى ضوء هذا الكلام لا نستطيع أن نستمتع بقراءة مسرحية أو مشاهدتها أكثر من مرة. لكن الواقع يثبت عكس ذلك تماما فالإنسان يستطيع أن يكرر التجربة مع مسرحية جيدة أكثر من مرة ويستمتع بها فى كل مرة»[٢].

وفى الحقيقة أن المبدع لا يبدأ عمله دون أن يكون فى رأسه فكرة ما أو هدف يسعى لتحقيقه أو تيمة معينة وذلك قبل أن يبدأ بناؤه، ويطلق لايوس إجرى على هذه التسميات اصطلاحًا واحدًا وهو «المقدمة المنطقية». فهو يرى مثل الكثيرين أن البناء الدرامى أو المعالجة لابد أن يسبقها شىء أساسى، وقبل كل شىء يجب على حد قوله أن «يكون هناك مقدمة منطقية لأى عمل درامى Premise أوالفكرة الأساسية كما يقول جون هوارد لوسون لأن الفكرة الأساسية فى المسرحية هى بداية العمل فيها»[٣].

وهذه المقدمة المنطقية كما يراها ألكسندر ديماس الابن هى بمثابة المرشد أو الدليل الذى يقود الكاتب إلى الطريق الصحيح وبالتالى يتعرف القارئ أو المشاهد بدوره على هذا الطريق الذى يسير على هديه العمل الفنى، فالمقدمة المنطقية حسب مفهوم ألكسندر ديماس الابن هى نفع لكل من الكاتب والقارئ أو المشاهد.

ويدلل لايوس إجرى على حتمية المقدمة المنطقية بأن كل المسرحيات العظيمة إنما تقوم على مقدمة منطقية، ولكى يبرهن إجرى على زعمه هذا فإنه اختار بعض المسرحيات الشهيرة ووضع أمام عنوان كل واحدة منها مقدمتها المنطقية التى انطلق المؤلف من خلالها أو التى بنى عليها عمله الفنى أو التى كانت الغاية التى كان يريد أن يحققها أو التى حسب رأيه أعطت مفهومًا معينا للعمل الدرامى:

١ . روميو وجولييت (إن الحب العظيم يتحدى كل شىء حتى الموت نفسه).

٢ . الملك لير (الثقة العمياء تؤدى بصاحبها إلى الدمار).

٣ . ماكبث (إن الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه).

٤ . عطيل (إن الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على مناط حبها).

٥ . الأشباح (إن الأوزار التى يرتكبها الآباء يقع أحدها على الأبناء).

٦ . الطريق المسدود (إن الفقر المدقع يشجع على الحرية).

٧ . جونو والطاووس (إن عدم التبصر فى العواقب جلاب المصائب)(٤)

وهذا لا يعنى أن مفهوم هذه المقدمات المنطقية التى أوردها لايوس إجرى هى بالضبط ما كان يدور فى ذهن شيكسبير أو إبسن أو كنجزلى أو أوكيزى أو غيرهم من الكتاب لأن هذه المسرحيات التى أوردها تحتمل تفسيرات مختلفة، ومقدمات منطقية مختلفة عند مؤلفيها أو نقادها أو عند قرائها ومشاهديها، وهذا لا يعنى أيضًا أن هذه المقدمات المنطقية هى وقف فقط على هذه المسرحيات التى أوردها لايوس إجرى ولكن قد يجد المرء مثيلا لها ينطبق على أعمال أخرى، فإن المقدمة المنطقية التى أوردها مثلاً لمسرحية «روميو وجولييت» وقد جرت معالجتها قبل شيكسبير وبعد شيكسبير فى العديد من الأعمال الدرامية والروائية والسينمائية والتليفزيونية ولكنها تختلف فى أحداثها ومعالجتها أو بنائها بحيث أصبحت أعمالاً مستقلة لا تقل فى قيمتها عن مسرحية شيكسبير، وهذا ما حدا بأحد النقاد أو الباحثين إلى أن يحصر هذه

وهو يرى أن الخلط وسوء الفهم الذى يقع فيه الكثيرون يرجع إلى أرسطو لأنه كان يستخدم كلمة Plot على أنها الحبكة وأحيانا أنها الحدث واستشهد على ذلك بترجمة فقرة من كتاب «فن الشعر» حيث يقول أرسطو: «إن أهم العناصر الست هى الـPlot. فالتراجيديا ليست محاكاة لأشخاص بل محاكاة الأحداث، محاكاة للحياة، للسعادة والشقاء، فالسعادة والشقاء تأخذان صفات معينة تتفق مع شخصياتنا، لكن ما نفعله هو الذى يقرر سعادتنا أو تعاستنا، الممثلون إذن لا يقومون بالتمثيل بغية تصويره شخصية، أبدًا إنهم يقدمون الشخصية من أجل الحدث. والنتيجة هى أن غاية التراجيديا هى الحدث أى الحدوتة أو الـ Plot»(٧).

وفى رأيى أن الحبكة أو الـ Plot ليست كما يرى عبدالعزيز حمودة فهى تختلف عن القصة وتختلف عن الحدث حتى ولو قال أرسطو عكس ذلك فهى أشمل وأعم بالنسبة للعمل الدرامى، الحبكة التى تربط بين الأحداث وهى التى تضيف على القصة قيمة ومعنى وهى التى تعطى للقصة عنصر التشويق وهى التى تنظم بين البداية والوسط والنهاية وهى الصفة الأساسية فى بناء أى عمل درامى، ونحن إذا ما رجعنا إلى قاموس بنجوين للمصطلحات الأدبية نجد أن كلمة Plot إنما تعنى: «الخطة، التصميم، المشروع أو إطار الأحداث المسرحية، القصة أو العمل الروائى وأكثر من ذلك تنظيم الأحداث والشخصيات بطريقة تثير الفضول والتشويق بالنسبة للمتفرج، أو القارئ، أما بالنسبة لعنصرى الزمان والمكان للحبكة يدور السؤال الملح فى ثلاثة أزمنة: لماذا حدث هذا؟ لماذا يحدث هذا؟ ماذا سيحدث فيما بعد ولماذا؟ ويمكن إضافة (هل سيحدث أى شىء؟).

بالنسبة لأرسطو هى المبدأ الأول وهى «روح التراجيديا». وهو يسمى الحبكة «محاكاة الحدث وأيضًا منسقة الأحداث، وطالب بأن تكون الحبكة هى الإطار (أى يكون لها بداية ووسط ونهاية) ويجب أن تكون لها وحدة أى بالتحديد تحاكى حدثًا واحدًا أى كلا واحدًا أى البناء الذى يوحد كل الأجزاء بحيث إذا تغير مكان جزء أو أزيل يتفكك الكل ويضطرب»(٨)

أما قاموس Coles للمصطلحات الأدبية فإنه يحدد كلمة Plot كالآتى:

«الإطار لأى عمل درامى أو روائى، تخطيط سلسلة الأحداث المتداخلة الذى يؤدى إلى سرد القصة، وبشكل نمطى فإنها تنتظم فى سياق منطقى لإثارة الاهتمام والتشويق وتؤدى إلى الذروة ولحظة التنوير بشكل فنى ومريح»(٩).

أما قاموس «مختصر المصطلحات الأدبية»» فإنه يفسر الحبكة Plot على أنها: «خطة أو مشروع لتحقيق هدف، تشير كلمة Plot فى الأدب إلى تنظيم الأحداث لتحقيق تأثير مقصود، الحبكة هى سلسلة من الأحداث المنسوجة والمتداخلة بعناية وتتقدم فى اضطراد خلال صراع القوى متعارضة (صراع) نحو الذروة ولحظة التنوير، تختلف الحبكة عن القصة أو خط القصة، قام بتوضيح هذا الاختلاف الروائى الإنجليزى إ. إم. فورستر: «لقد عرفنا القصة بأنها سرد الأحداث المنتظمة زمنيا، الحبكة تنظم أيضًا الأحداث ولكن التأكيد يقع على السببية (انظر السبب والتأثير Cause and effect)» مات الملك ثم ماتت الملكة «هذه قصة. مات الملك ثم ماتت الملكة من الحزن «هذه هى الحبكة»(١٠)

ويرى قاموس بيدفورد أن الحبكة Plot هى: «ترتيب وتداخل الأحداث فى عمل سردى جرى اختيارها وتصميمها لشغل انتباه القارئ واهتمامه، (وأيضًا لإثارة التشويق والتوتر» فى حين أنها أيضًا تكون بمثابة إطار العمل للتعبير عن رسالة المؤلف أو موضوعه وللعناصر الأخرى مثل الشخصيات والرمز والصراع.

وتختلف الحبكة عن القصة فهى تشير إلى سرد الأحداث بشكل منتظم زمنيًا وليس اختيارًا مع التأكيد على إبراز السبب، والقصة هى المادة الخام التى تتبنى عليها الحبكة»(١١)

ولا يختلف قاموس آخر، وهو قاموس إن. تى. سى. عن غيره فى تعريف الحبكة عندما يقول: «هى الترتيب الواعى بواسطة أحد المؤلفين لأحداث بطريقة سردية من أجل تحقيق تأثير مرغوب.

والحبكة هى أكثر من أن تكون ببساطة سلسلة من الحوادث فى أى عمل أدبى، إنها نتيجة اختيار الكاتب المتعمد لأحداث متداخلة (ما يحدث) واختيار الترتيب

يقوم بتعريف الحبكة على أنها «ترتيب الأحداث» ومحاكاة حدث ما، يجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية من أجل السبب والتأثير ومتوحد بطريقة إذا أزيل و أعيد ترتيب أى جزء فإنه يهدم الكل.

ومعظم الحبكات تتضمن الصراع.. الصراع بين قوتين متعارضتين. قد يكون الصراع خارجى (شخص ضد شخص) أو داخلى (عنصران يتقابلان داخل نفس الشخص). فى بناء الحبكة النمطية الحدث بالعرض (تقديم الخلفية الأساسية للمعلومات) وينمو من خلال تعقيد (بناء التوتر بين قوى متعارضة) نحو الذروة (نقطة التحول) ويؤدى إلى لحظة التنوير النهائية أو حل الصراع، ورغم أن بعض الأعمال الحديثة هى أساسًا بلا حبكة وتعتمد على الشخصية والأسلوب أو الحالة العامة من أجل وحدتها الفنية فإن معظم الروايات والمسرحيات لا تزال تبنى على الحبكات المترابطة»[١٢].

يقول الدكتور ثروت عكاشة فى معجمه الموسوعى للمصطلحات الثقافية: «الحبكة الدرامية هى سرد الأحداث فى قصة أو مسرحية. ويقول أرسطو فى كتاب «فن الشعر» إن الحبكة الدرامية المتقنة تكون ذات بداية ووسط ونهاية، ذاهبًا إلى أنه لابد من أن تكون أيضًا ذات بنية لا مجال فيها لتغيير حدث عن موضعه أو حذفه، وإلا اضطربت الوحدة الناظمة للبنية، ثم يقول إن الاقتصار على بطل واحد لا يغنى فى إسباغ الوحدة على العمل الدرامى، فالحبكة الدرامية التى تتركب من أحداث عدة لا تربط بينها وإن دارت أحداثها حول بطل واحد لن تكون غير حبكة متتابعة الحلقات Eqisodic لا صلة حتمية أو فرضية بين بعضها وبعض، ومن هنا كانت دون غيرها شأنا، والكثير من الكتّاب يؤثرون الحبكة

المتتابعة الحلقات لما يجدون فى ذلك من حرية وانطلاق، وعلى أية صورة كانت الحبكة فإنها تنتظم فى العادة الصراع Conflict الذى هو أساس الحدث الدرامى Action وبهذا نجد شخوص المسرحية مدفوعين إلى الانتقال من حدث إلى حدث فى إطار الحبكة الموحدة إلى أن يبلغ الحدث الدرامى ذروته»(١٣)

وإذا كان الفنان يحصل على مادة عمله من الحياة فإن الأمر كما سبق وقد ذكرنا فى الجزء الخاص بالمحاكاة بأن هذا الاختيار يحتاج إلى الشكل المناسب الذى تصب فيه هذه المادة، وهناك حتمية ترابط بين هذا المضمون وشكله بحيث يصحبان كلا واحدًا ولا يتأتى المعنى النهائى والكلى والعملى إلا من خلال وحدة الشكل والمضمون، وأصبح التفريق بينهما من جانب أى ناقد دليل على عدم وعيه بالبناء العضوى للعمل الفنى، وهناك قول باللاتينية يؤكد هذا المعنى: «Materia appetite formam ut virum femina» وترجمته أن «المادة تبحث عن الشكل مثلما تبحث المرأة عن الرجل».

ويرى إريك بنتلى وهو من كبار نقاد الدراما أن الكاتب الدرامى إذا ما أراد أن يكتب عملاً فيجب أن يبحث عن الشكل المناسب. وهو يرى أن «الشكل مرن ولكنه ليس شيئًا اضطراريا، فهو يتوافق مع عقل الفنان وهو بدوره يتشكل جزئيًا بالمكان والزمان»(١٤)

ومهما كان شكل العمل الفنى فإنه لابد وأن يعالج حدثًا واحدًا أى أنه يرتبط بوحدة الحدث مهما كان عدد شخصيات العمل الدرامى.

يرى أ. سى.. برادلى وهو من أهم من كتبوا عن فن شيكسبير الدرامى أنه على الرغم من أن مسرحيات شيكسبير تحتوى على عدد كبير من الشخصيات إلا أن هذا لا يعنى أن شيكسبير لم يكن يلتزم بوحدة الحدث فى البناء الدرامى، فنجد أن كل الشخصيات عنده تقوم بخدمة الحدث الأساسى فى المسرحية الذى يدور حول بطل المسرحية أو حول بطل المسرحية والبطلة. يقول برادلى: «إن مثل هذه التراجيديا تستعرض أمامنا عددًا ضخما من الأشخاص (أكثر كثيرًا من أشخاص أية تمثيلية يونانية اللهم إذا أضفنا عليهم عدد أفراد الجوقة

الموسيقية). ولكنها قبل كل شىء قصة شخص واحد هو البطل» أو شخصين على الأكثر هما «البطل والبطلة»(١٥).

وهو عندما يقول بأنها قصة شخصين فإنه يعنى أن هذين الشخصين يربطهما حدث واحد يدوران فى فلكه أو أن هذا الحدث يدور فى فلكيهما، فليس لكل واحد منهما حدث منفصل أى أن العمل لا يتضمن أكثر من حدث أساسى فلا يكسر وحدة الحدث.

يقول الدكتور رشاد رشدى يشرح معنى الحدث الواحد وفقًا لما شرحه أرسطو: «وقد حدد أرسطو كما رأينا ما يعنيه بالحدث.. فهو كما قال ليس مجرد مجموعة حوادث تحدث لشخص واحد. إن أية مجموعة أحداث مهما تقاربت أو تشابهت أو ترابطت لا تشكل حدثًا بالمعنى الذى نقصده.. إذ يجب أن تتوفر لها عدة شروط أو لأنها تشكل كائنا عضويًا لو حذف منه جزء اختل الكل، الحدث المترابط عضويًا (الكائن الحى الذى تحاكيه الدراما والنتيجة كما قلنا إن الحدث الذى تحاكيه الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة. إنه ليس أى حدث.. إنه حدث له كيان عضوى»(١٦).

والحدث يكون إما بسيطًا أو مركبا، والحدث البسيط أن يكون التركيز على حدث أساسى واحد طوال العمل الدرامى أى لا يستعين الكاتب بأحداث ثانوية تساعد فى إلقاء الضوء على الحدث الأساسى، ويقوم الدكتور عبدالعزيز حمودة بتوضيح الفرق بين الحدث البسيط والحدث المركب فيقول «هناك مؤلفون ونقاد مسرحيون يجيدون التركيز على حدث أساسى لا يحيدون عنه طوال العرض المسرحى بينما يرى آخرون أنه من الأفضل أن تتواحد الخيوط الفرعية التى تلتقى أساسا مع الخيط الرئيسى للحدث وتثريه وتصعب فيه، ولكل وجهة نظره التى يدافع عنها بحماس وإقناع، وقد بدأ هذا الجدل أصلا بشيكسبير وأعماله المسرحية، فقد كان ذلك الفنان أول من تجرأ على خرق قواعد كثيرة كانت تعتبر حتى أيامه قواعد جامدة، لا يجب حتى مجرد التفكير فى خرقها، لقد ثار مثلا على وحدة الزمان التى حددها أرسطو بيوم أو ستة وثلاثين ساعة على أقصى تقدير، وثار أيضًا على ما درج عليه المؤرخون على تسميته بوحدة المكان التى

ردوها خطأ إلى أرسطو، أما فيما يتعلق بوحدة الحدث فإنه لم يجرؤ على كسر وحدة الحدث ولم يجرؤ أحد على ذلك حتى الآن، ومع ذلك فقد أدخل عليه مفهومه الجديد عن البناء المركب الذى يختلف عما نادى به أرسطو، فالبناء المركب عند شيكسبير تركيبى حقًا يعتمد على تركيبة يساهم فى وضعها أكثر من خيط فرعى تلتقى جميعًا فى النهاية مع الخيط الرئيسى بل ذهب إلى أبعد من ذلك وهو الخلط فى الحدث الواحد بين التراجيديا والكوميديا وهو ما يدخل أيضًا تحت باب الحدث المركب»[١٧].

يرى أرسطو أن الحدث لابد أن يكون له طول معين لابد أن يلتزم به الكاتب، وهو بهذا لا يعنى عدد الصفحات أو الزمن الذى يستغرقه الحدث وإنما يعنى ألا يكون العمل ناقصًا فلا يشبع فضول المتفرج أو نهم القارئ وبذلك لا يؤدى التأثير المطلوب، ولذلك لا يجب أن يبالغ الكاتب فى الطول حتى لا يثير ضيق المتفرج وضجر القارئ عندما لا يجد مبررًا لهذا الطول، يقول فى ذلك لنوكس روبنسون «ربما يعترض المتفرج عندما يضطر لإبداء عدم ارتياحه للمسرحية لأنها زادت عن الطول المعتاد.. وهكذا بنفس الطريقة كان ممكنا للمؤلف أن يقول ما يريده فى ساعة ونصف كما تحتاجه المسرحية ولكنه اضطر إلى الإطالة حتى يصل إلى الطول المطلوب.[١٨]

يجب أن يسمح منطق الحدث الدرامى وفقًا لما يقوله أرسطو بأن تتسلسل الأحداث بالسبب والحتمية بحيث تؤدى إلى أن تتغير مصائر الأبطال، ونحن نلاحظ عيب الإطالة الخطير فى كثير من الأعمال الدرامية خاصة فى المسلسلات التلفزيونية التى تفرض على كاتب السيناريو حشو مسلسله بأحداث فرعية كثيرة وليس لها علاقة بالحدث الأساسى وتكاد أن تكون أحداثًا مستقلة بذاتها حتى أنها لا تساعد حتى فى النمو الدرامى للحدث الأساسى، ويكثر كاتب السيناريو غير قالدير بالطبع من ثرثرة شخصيات المسلسل بكلام سقيم لا علاقة له بالحدث الأساسى وهو بذلك إنما يسىء استخدام الحبكات الثانوية التى هى أساسًا وجدت من أجل إلقاء الضوء على الحدث الأصلى وتقوى من تأثيره وذلك عن طريق التناقض والمفارقة وتصب فيه فى النهاية.

وتأتى اللحظة الحاسمة وهى لحظة البدء فى العمل، ومن أين يبدأ الكاتب بناءه وكيف يبدأ؟ يرى لنوكس روبنسون أن الحيرة كثيرًا ما تنتاب الكاتب عندما يشرع فى كتابة عمله الدرامى، ولذلك فإنه يتساءل: «يا ترى ما هى النقطة التى أبدأ بها موضوعى؟ وهذه هى المشكلة لابد وأنها واجهت شيكسبير عندما كان يفكر فى «هاملت». ونحن لا نسأل أبدًا عن اللحظة التى اختارها شيكسبير ولا عن اللحظة التى بدأ فيها معالجة موضوعه، ولكن ربما قد بدأ تخطيطه لشخصياته فى وقت مبكر، ربما يكون أثناء حياة والد هاملت، وتعود إبسن فى مسرحياته الأخيرة معالجة موضوعه فى وقت متأخر قليلاً أو كثيرًا، فيحدث كل شىء يكون على جانب كبير من الأهمية قبل أن يرفع الستار عن «أيولف الصغير» وعن «جون جابرييل بروكمان». وهذه المسرحيات ما هى إلا ناتج الرماد الذى مازال ساخنًا قليلاً بعض الشىء نتيجة بركان خبئ، وعندما أضيف سريعًا إلى ذلك أن هذا الرماد على جانب كبير من الأهمية لأنه نتج من بركان ولم ينتج من كومة نفاية فى حديقة»(١٩).

أما وليم آرشر فهو يرى أن: «ليس فى الحياة هناك ما يسمى بالبدايات، حتى مولد الإنسان هو مجرد نقطة اعتباطية فيطلق منها ترجمته الشخصية، لأن العوامل التى تحدد مستقبله موجودة فى أشخاص وأحداث وأحوال وجدت قبل أن يفكر فيها، ومع ذلك يكون الميلاد نقطة بداية جيدة لكاتب الترجمة الشخصية وبالنسبة للراوى الذى يكتب تاريخ حياة شخص، فهو يمكن أن يعطى فصلا أو مثل هذا عن «السلف» ثم ما يلبث أن يحكى مغامرات بطله من المهد إلى ما بعد ذلك، ولكن كاتب الدراما كما رأينا لا يتعامل مع سلسلة الأحداث المطولة ولكن مع الأزمات القصيرة الحادة، ،ولذلك فالقضية بالنسبة له هى: عند أى لحظة من الأزمة أو مسبقاتها من الأفضل أن يبدأ بها فهو مثل المصور الفوتوغرافى الذى يدقق فى «عدسته» من أجل أن يحدد ما يمكن أن يحصل عليه من المجال المتاح له.

وتعتمد الإجابة على هذا السؤال على أشياء كثيرة ولكن أساسًا على طبيعة الأزمة وطبيعة الانطباع الذى يحدثه الكاتب على جمهوره»(٢٠).

ويقودنا هذا إلى أهم شئ فى خصائص البناء الدرامى العضوى وهو أن يكون لهذا البناء بداية ووسط ونهاية، ويربط بين هذه الأجزاء الثلاثة قانون الحتمية أى أن كل جزء يؤدى إلى الآخر بحيث لو قمنا بتغيير مكان كل جزء اختل البناء «فالشمس لا ينبغى لها أن تدرك القمر ولا الليل يسبق النهار وكل فى فلك يسبحون». يقول رشاد رشدى يؤكد هذا المفهوم: «أما البداية فتعريفها أنها الشئ الذى هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض شيئًا آخر يمكن أن يسبقه والذى فى الوقت نفسه يتطلب أن لحقه شئ. أما النهاية فهى العكس... إن وجودها يجعلنا نفرض بالضرورة أن شيئًا لن يلحقها.

البداية الدرامية إذن مرحلة حتمية ونحن نسميها فى النقد الحديث الموقف Situation أو مجموعة الظروف التى تحتم حدوث شئ معين والتى بالضرورة ليس فى الإمكان أن تبدأ قبلها»(٢١).

وفى كتابه الصغير الحجم، الكبير القيمة يقول الدكتور سيد النساج عندما يتحدث عن الحدث التام الذى ذكره أرسطو بأن الحدث هو الذى «له بداية ووسط ونهاية فلا يجوز أن يأتى بالفعل بحيث لا نرى ضرورة عقلية: لماذا تكون هذه بدايته وتلك نهايته، فبدايته لابد أن تجئ مطمئنة لنفس الرأى حتى يجد فى نفسه دافعًا يدفعه إلى التساؤل: ترى ماذا سيحدث بعد ذلك»»(٢٢) وهو يرى أن البداية ليست مجرد مقدمة وليست عرضا ونحن نقول إنها ليست أيضًا كما اعتاد البعض أن يعتبرها فرشة للدخول فى الأحداث، إن البداية فى رأينا هى بداية الدخول فى الحدث مباشرة دون لغو أو تطويل، وهى كما يقول الدكتور سيد النساج مرحلة من مراحل الحدث تحتم أن يتبعها شئ معين، أى أنها شئ يترتب عليه حدوث شئ آخر، كما أنها «ليست مجرد نقطة ابتداء يختارها الكاتب، هكذا حيثما اتفق، بل يجب أن يحتم وجودها عدم وجود شئ آخر يسبقها»(٢٣).

ليست البداية بالضرورة أن تكون فى أول العمل أى أن ما يبدأ به الكاتب عمله من أحداث، فالكاتب يبدأ أحيانًا أحداث عمله بالنهاية أو يبدأ من وسط الحدث عندئذ عليه أن يعود بالأحداث إلى الوراء ليضع القارئ أو المتفرج فى الظروف السابقة على الأزمة، إن مسرحية أوديب لسوفوكليس على سبيل المثال تبدأ

بالذروة فى الحدث أو قبلها بقليل ثم لا نلبث أن نعرف تدريجيا بالكشف والانقلاب عن بداية الحدث، وهذا يقودنا إلى القول بأن براعة الكاتب فى البناء تظهر فى مقدرته على توزيع المعلومات التى يجب أن يحصل عليها القارئ أو المشاهد وذلك لفهم العمل وتفاصيله، ويجب أن يتم هذا بطريقة غير مباشرة وهذا من العيوب التى نراها كثيراً فى الأعمال الدرامية العربية بوجه عام. يقول أ. سى، برادلى فى هذا الصدد: «ولكن عملية الحصول على المعلومات وحدها عملية كريهة كما أن الإفضاء بهذه المعلومات مباشرة إجراء غير درامى، ولذا يجب على المؤلف ما لم يلجأ إلى التمهيد لذلك من أن يخفى عن القراء أوالنظارة حقيقة كونهم يزودون فعلا بالمعلومات».

وفى النهاية لا نجد ما نقوله سوى هذه المقولة الغاية فى الأهمية: «إن من لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهى».

الهوامش

(١) نظرية الدراما: للدكتور رشاد رشدى.

(٢) البناء الدرامى: للدكتور عبدالعزيز حمودة.

(٣) فن كتابة المسرحية: تأليف لايوس إجرى، ترجمة درينى خشبة.

(٤) نفس المرجع السابق

(٥) نفس المرجع السابق.

(٦) البناء الدرامى: للدكتور عبدالعزيز حمودة.

(٧) نفس المرجع السابق.

(٨) A Dictionary of Literary Terms by J.A.Cuddon

(٩) Dictionary of Literary Terms by Coles Editorial Bourd

(١٠) Concise Dictionary of Liiterary terms Harry Shaw

(١١) The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms by Ross Murfin and Su-pryia M. Ray

(١٢) NTC"S Dictionary of Literay Terms by Khathleen Morner and Ralph Rausch

(١٣) المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية: للدكتور ثروت عكاشة.

(١٤) The Playwright asThinker by Eriic Bentley

(١٥) التراجيديا الشكسبيرية: تأليف أ. سى. برادلى، ترجمة حنا إلياس، مراجعة د. سهير القلماوى.

(١٦) نظرية الدراما: للدكتور رشاد رشدى.

(١٧) البناء الدرامى: للدكتور عبدالعزيز حمودة.

(١٨) محاولة لتقدير فن المسرح: تأليف لنوكس روبنسون، ترجمة منير أحمد فتح الله.

(١٩) نفس المرجع السابق.

(٢٠) Play Makingby Wiilliam Archer

(٢١) نظرية الدراما: للدكتور رشاد رشدى.

(٢٢) البناء الدرامى عند أرسطو: الدكتور سيد حامد النساج.

(٢٣) نفس المرجع السابق.

الدراما والتاريخ

تعتبر قضية الفرق بين الفن والتاريخ أو بمعنى آخر بين الفنان المبدع والمؤرخ من أهم القضايا التى يقع فيها المبدعون فى براثن مغالطاتها، ويقع أيضًا فى هذه المغالطات بعض النقاد ومدعو المعرفة مع أنهم لو أتعبوا أنفسهم قليلاً وقرأوا فى هذا الموضوع ما كتبه عظماء النقاد والمفكرون لاكتشفوا سخافة ما يعتقدون.

التاريخ هو علم يحاول تسجيل ما حدث من وقائع الزمان ويحاول أن يكون دقيقًا فى ذلك باتباعه الأساليب العلمية فى الوصول إلى المعلومة الصحيحة شأنه فى ذلك شأن أى علم، فى حين أن التاريخ بالنسبة للفنان هو مصدر إلهام أو كمادة يمكن أن تكون خلفية لإبداعه الذى يمكن أن يتجاوز الأحداث التاريخية المحددة إلى رؤية فنية شاملة تتوافق مع كل زمان ومكان.

يبدأ الفنان من حيث ينتهى المؤرخ، وفى الوقت الذى يهتم فيه المؤرخ بالحقيقة التاريخية فإن الفنان يهتم بالحقيقة الفنية، وفى حين أن الحقيقة التاريخية لا تتعدى نطاق مدلولها الخبرى ولذلك فهى حقيقة خاصة بزمان معين ومكان معين فإننا نجد أن الحقيقة الفنية ذات مدلول واسع وشامل، فالفنان فى إمكانه أن يبدل فى المادة التاريخية بالحذف والإضافة وذلك ليخرجها من مجرد كونها

أحداثًا يتفق عليها معظم المؤرخين وفقًا للدليل العلمى إلى عمل فنى يتجاوز الزمان والمكان.

إن حرية الفنان بالنسبة لتناوله للتاريخ تجعله لا يلتزم بكل ما هو حقيقى ولذلك فإنه يحاول أن يخضع الأحداث لما يريد أن يحققه فى عمله الفنى، فهو لا يروى الأحداث التى وقعت كما يفعل المؤرخ ولكنه يروى الأحداث التى يمكن أن تقع، ولهذا يرى أرسطو أن الشعر كان أوفر حظًا من الفلسفة وأسمى مقامًا من التاريخ لأن الشعر يختلف عن التاريخ فى أنه يقدم لنا الكلى بينما يقدم لنا التاريخ الجزئى، وعندما يستخدم المبدع الحقيقة التاريخية فإنه يستخدمها كمبرر لإضفاء طابع الاحتمال على أحداث عمله الفنى.

ويعتقد لودوفكو كاستلفترو وهو أكبر ناقد إيطالى فى القرن السادس عشر بأن طبيعة الشعر تختلف إلى حد كبير عن طبيعة التاريخ ليس فى المادة فقط ولكن أيضًا فى الشكل. وهو يرى فى نفس الوقت بأن مادة التاريخ ليست من اختراع عبقرية المؤرخ بل إنه يستمدها من تدفق الأحداث اليومية أو من الإرادة الإلهية المعروفة للعيان أما الشاعر أوالمبدع فإن مادته من صنع خيال عبقريته.

وبالنسبة لهذه النقطة يرى الشاعر والناقد الإنجليزى العظيم صمويل كوليردج أن العبقرية ما هى إلا معايشة الأشياء الإنسانية الكلية، وهو يرى أن الأهمية الكبرى ليست بالمادة أو الأحداث المأخوذة من التاريخ بل إن الأهمية فى اعتقاده للمعانى وبالقياس على ذلك تصبح المادة ذات قيمة أدنى.

أما الناقد الألمانى الكبير ليسنج فإنه ينادى برفض اللجوء إلى التوثيق التاريخ كشرط أساسى فى تقييم أى عمل درامى تاريخى وأن الفنان إذا لجأ إلى الأحداث التاريخية الموثقة فإنه يفعل ذلك من أجل ضروريات الشكل الدرامى، ورأى ليسنج هذا مع أهميته الكبرى يغفله للأسف الكثير من نقادنا عندما يتعرضون لأى عمل فنى استقى أحداثه من التاريخ.

يقول جورج لوكاش فى كتابه ذى الشهرة الواسعة «الرواية التاريخية وذلك فى عرضه لوجهات نظر كل من جوته وهيجل وبوشكين فى علاقة المبدع بالتاريخ بأن

آراءهم تتلخص فى الآتى: «إن أمانة الكاتب التاريخية إنما تكمن فى التصوير الفنى الصادق للصدمات العظيمة. وللأزمات ونقاط التحول الكبرى فى التاريخ، ومن أجل أن يقوم الكاتب بالتعبير عن مفهومه التاريخى بشكل تاريخى كاف فإن فى مقدوره أن يعالج الحقائق الفردية بأكبر قدر كما يشاء من الحرية. لأن مجرد الإخلاص للحقائق الفردية فى التاريخ بدون هذه الصلة فإنه يصبح عديم القيمة تماماً.

إلا أن هذا لا يعنى أنها مقيدة بأية حقائق تاريخية معينة (وهو يقصد هنا بالحقائق الفردية) بل على العكس فإن على الروائى أن يكون حراً فى أن يعامل هذه الحقائق إذا ما أراد أن يصور الكل الأكثر تعقيداً وتشبعاً بصدق تاريخى.

وكلما كانت معرفة الكاتب بحقبة معينة أعمق وأكثر تاريخية على نحو أصيل كان أكثر حرية فى أن يتحرك داخل موضوعه وأقل شعوراً بالتقيد بالعوامل التاريخية الفردية».

فالمبدع عندما يتعامل مع التاريخ فإنه يخرجه من حيز الزمان والمكان، فنحن نقرأ أحياناً أحد الأعمال الدرامية التاريخية التى تدور أحداثها فى الماضى ولكنها تلقى بظلالها على الحاضر الذى نعيشه، ويحاول المبدع أحياناً أن يهدم معبود تاريخى (شخصية زعيم مثلاً أو ملك أو ملكة) بإلقاء الضوء على حقيقة جديدة أو معروفة فإذا به يلقى سخطاً عظيماً من الذين يعبدون أصنام التاريخ ولا يريدون أن يقوم أحد بتغيير أفكارهم عنها، أو أن يعطى بعداً إنسانياً للشخصية التاريخية بحيث تزيدها نبلاً وتعلى من شأنها بحيث تتحول من خصوصيتها إلى شمولها الإنسانى.

إن كل كاتب أصيل حقاً كما يقول لوكاش «يقدم وجهة نظر جديدة فى مجال معين فلابد من أن يرضى بتحيزات أو آراء قرائه المسبقة»، ويبدى الروائى الفرنسى الشهير بلزاك إعجابه الكبير بذكاء كاتب الرواية التاريخية سير والترسكوت أعظم كتاب هذا النوع من الروايات فى إنجلترا فى العصر الرومانتيكى وذلك لأنه يتجنب مثل هذه الأخطاء التى تثير السخط عليه، فهو

يجعل من شخصيات التاريخ الرئيسية فى رواياته شخصيات ثانوية. وهذا يتطابق مع القوانين الداخلية للرواية التاريخية كما يقول لوكاش.. بل أيضًا فى اختيار قصص غير معروفة ولا ثابتة من حياة هذه الشخصيات كلما كان ذلك ممكنًا، وكان يلجأ إلى ذلك أيضًا كاتب الروايات التاريخية الإسلامية جرجى زيدان الذى يبدو تأثره الشديد بسير والتر سكوت، كانت الشخصيات الرئيسية فى رواياته شخصيات من إبداعه وليست من التاريخ فى شىء.

ونجد أن شيكسبير على عكس ذلك فقد تقيد بالمفهوم الكلاسيكى بأن بطل المأساة لابد وأن يكون من الملوك والنبلاء، ولذلك نجد أن أبطال مسرحياته التراجيدية هم على سبيل المثال: يوليوس قيصر وهاملت ومكبث ومن ملوك إنجلترا هنرى السادس وريتشارد الثالث وهنرى الرابع وهنرى الخامس، ولكن شيكسبير لا يقدمهم فقط كملوك كما قدمهم التاريخ ولكم كنماذج إنسانية، فالفن فى رأيه لا يقوم بتعليم التاريخ ولكن يعلم أغوار النفس البشرية، يقدمهم شيكسبير برؤية فنية شاملة تحتضن الإنسانية كلها، وفى الوقت الذى قد لا يهتم القارئ بالبحث فى كتب التاريخ عن هنرى أو ريتشارد فإنه يستمتع بشخصياتهم فى مسرحيات شكسبير مرارًا، ويختلف النقاد فى تفسيراتهم لهذه الأعمال الخالدة ولكن المؤرخين لا يختلفون إلا قليلاً جدًا - فيما كتب عنهم - والفرق أيضًا بين المبدع والمؤرخ كل مبدع يستطيع أن يعالج نفس الموضوع الذى استقر المؤرخون على حقائقه ولكن الأعمال الفنية عن نفس الموضوع تأتى مختلفة، تمامًا لأن الفن كما نعرف هو بناء وليس مجرد فكرة أو موضوع، لقد جرى تناول شخصية نابليون مثلاً فى عشرات من الروايات والمسرحيات والأفلام السينمائية وفى كل مرة كان يأتينا نابليون مختلفًا، لم يكن يعنينا التاريخ بل إن الروايات والأفلام والمسرحيات التى تناولت غرامياته لم نكن نعلم إذا كانت تلك النساء شخصيات تاريخية حقيقية أم من نسج الخيال ولكن الذى يعنينا دائمًا هل هى شخصيات إنسانية قابلة للحدوث أم أنها شخصيات مستحيلة، فكما يقول أرسطو إن الفن يعالج المستحيل المحتمل وليس المحتمل المستحيل، أليست شخصية الملكة كليوباترا وشخصية القائد الرومانى ماركوس أنطونيوس شخصيتين تاريخيتين؟ هل إذا ما

أردنا أن نعرف التفاصيل التاريخية عنهما نلجأ إلى شيكسبير أو داريدن أو برناردشو أو أحمد شوقى فى أعمالهم المسرحية عن هاتين الشخصيتين أم أننا نلجأ إلى بلوتارك وإميل لودفيج وتويبنى وغيرهم من المؤرخين؟ هل يجرؤ أحد أن يدين شكسبير أو أحمد شوقى لأنهما لم يلتزما بالتاريخ الحقيقى لهاتين الشخصيتين؟

إن قيمة العمل الدرامى ليس فيما يقدمه لنا من حقائق تاريخية فهذا لا يلفت نظر القارئ أو المشاهد فى السينما والمسرح والتليفزيون، فلا يهتم أحد بالعصر الذى دارت فيه أحداث مسرحية، «هاملت» وعما إذا كانت الأحداث حقيقية من الوجه التاريخى أم غير صحيحة، يكون الاهتمام بالبناء الفنى للعمل وفى رسم الشخصيات وفيما يريد أن يصل إليه المبدع وكيف وصل إليه وهل كل هذا يؤدى إثارة عواطف معينة تختلف عما تحدثه قراءة التاريخ من تأثير؟ فليس الغرض هو المعرفة الجزئية لأحداث التاريخ ولكن الغرض أكبر من ذلك وهو الوصول إلى الحقيقة الشاملة أى الحقيقة الفنية، ولذلك فإن الفن أفضل من التاريخ كما قال أرسطو لأنه يعالج الكلى ولذلك وضع الفن والفلسفة فى مرتبة واحدة أعلى من مرتبة التاريخ.

نظرية التطهير التراجيدى عند أرسطو

عندما قام أرسطو بتعريف التراجيديا على أنها محاكاة لحدث فإنه اشترط أن يكون هذا الحدث فى أسلوب درامى قصصى وذلك ليطهر النفس عن طريق الخوف والشفقة تطهيرا كاملا. ولم يكن أرسطو يدرى أنه عندما ذكر موضوع التطهير هذا بإيجاز شديد أنه سوف يقيم الدنيا من بعده ولايقعدها حتى يومنا هذا بين النقاد والمبدعين والمفكرين أقصد تحولت جملته عن التطهير إلى نظرية تثير الكثير من الجدل وذلك لأنه لم يلق عليها الضوء الكافى.

ويبدى الدكتور محمد مندور أسفه وذلك عندما تعرض لهذا الموضوع فى كتابه «الأدب والنقد» لأن أرسطو لم يوضح لسوء الحظ أو يقم بتحليل مايقصده بكلمة التطهير والطريقة التى يحدث بها فى النفس البشرية. وقد دفع عدم التوضيح فى هذا المجال الشراح والمفسرين والمفكرين إلى إبداء آرائهم فى تفسير هذا المصطلح الدرامى. ويرى الدكتور مندور بأن التفسير الراجح فى شرح هذه النظرية هو : «الذى يذهب إلى أن عملية التطهير تتم فى نفس المشاهد بطريق لا شعورى عندما يشعر بالفزع للمصير المحزن الذى ينتهى إليه بطل التراجيديا، ثم يتعاطف معه لأنه لايستحق مثل هذا المصير، وبفضل هذا الفزع وتلك الشفقة تتطهر نفسه لا شعوريا من نزعات الشر والعدوان».ويرى البعض أن كتاب

أرسطو«فن الشعر» نفسه ماهو إلا دفاع عن الشعر ضد ماقاله أستاذه أفلاطون فى هجومه فى كتاب.. الجمهورية.. على الشعر. وقد وافق أرسطو أستاذه على أن الشعر محاكاة وأن الشعر يثير العواطف وأن الشعر يدخل السرور على الإنسان بكونه محاكاة وبكونه يثير العواطف من خلال تنوع طرق المحاكاة. ووافقه على أن إثارة العواطف عن طريق الشعر له تأثير على كل أفئدة المشاهد أو القارئ وعلى سلوكه العاطفى فى الحياة الحقيقية، ولكن أرسطو كما يرى همفرى هوز فى كتابه «Aristotl's Poetics»، وهو يتكون من ثمان محاضرات ألقاها على طلبة كلية وادهام بجامعة إكسفورد - أن أرسطو قد رفض فى كل مجالات فلسفته العملية نظرية أفلاطون كلها التى تقول بأن العواطف فى ذاتها سيئة رفض أرسطو عن وجه الخصوص الرأى الذى يقول بأن الشعر عندما يثير العواطف فإنه يسبب تجاوزا خطيرا لهذه العواطف فى واقع الحياة، ويرى همفرى هوز بأن : «نظرية أرسطو فى التطهير فى رده على أفلاطون بالنسبة لهذه النقاط هى أحد العناصر المهمة فى دفاعه عن الشعر لما لديه من مكانة لائقة وضرورية فى الحياة الإنسانية ومن ثم فى الدولة. ولا تستطيع نظرية التطهير أن تؤخذ خارج المحتوى الأخلاقى الواسع وأى محاولة لفصلها والحديث عنها كما لو كانت بالمعنى الحديث للمصطلح نظرية «جمالية» مستقلة هو تشويه لتناول أرسطو للموضوع».

ويشير كليفورد ليس فى كتابه «Tragedy» إلى أن اصطلاح التطهير أول ماظهر كان فى تعريف أرسطو «للنوع» وذلك فى الفصل الأول من كتابه «فن الشعر» ويرى ليس بأن هناك «اتفاقًا عامًا» أنه جاء فى مخيلته من خلال رغبته فى معارضة رأى أفلاطون الذى برز فى الكتاب العاشر من «الجمهورية» بأنه يجب توجيه اللوم للشعراء وطردهم وذلك لإثارتهم للعواطف بما يشمل الشفقة وذلك ضد مايجب أن يتبعه الإنسان وهو مايمليه العقل. وبمناقضة هذا الرأى فإن أرسطو يؤكد بأن العواطف وبالأخص الشفقة والخوف بإثارتهما فى التراجيديا إنما أيضا

«يتطهران» وبانتهاز هذا الرأى فمن الواضح أنه باستخدام الموسيقى لتهدئة المرضى الذين يعانون من الاضطراب العقلى (كما يشير س. هـ. برتشر فى كتابه «نظرية أرسطو فى الشعر والفن الجميل» (صفحة ٢٤٨ - ٩) فإنه يرى أن التراجيديا تستطيع وقد نقول : «أن تطرد الأرواح الشريرة». وعما إذا كان يعنى أن عاطفة الشفقة والخوف قد أقصيا من النظام أو تم تطهيرهما من الخبث الذى بداخلهما فإن هذا هو موضع جدل».

وهو يرى أن هذا الرأى الأخير على ما يبدو أقر الشاعر الإنجليزى الكبير جون ملتون نصفه وذلك فى مقدمة ملحمته «صراعات شمشون» حيث يعلق بأن التراجيديا حسب رأى أرسطو تكون قوية عندما تثير الشفقة والخوف أو الرعب وذلك لتطهير العقل من تلك العواطف من أجل ترويضها أو تقليلها إلى الحد المطلوب وذلك بنوع من السرور عند قراءة أو مشاهدة هذه العواطف فى محاكاة متقنة.

يقول ثروت عكاشة فى «المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية» مسهما فى مناقشة هذه القضية: «وفى الحق فإن نظرية أرسطو عن التطهير المأساوى Trag-ic catharsis ليست من الوضوح بمكان وكان أستاذه أفلاطون على العكس قد طرح «المأساة» فى «جمهوريته المثالية» على أساس أنها مثيرة للعواطف التى يستعصى كبحها منطقيا. وهل عذر أرسطو أثبت أن المأساة كانت مدخلا إلى ما أراد من تطهير نفس لايتأتى للمشاهد إلا بعد أن يكون قد استنفد كل انفعالاته بعد فراغه من مشاهدة المأساة فيصبح فى حال من الاتزان والسكينة العقلية يليقان بالمواطن فى «الجمهورية المثالية».

وقد ظل المعنى الذى قصده أرسطو وهو تنقية نفوس النظارة أثناء مشاهدة المأساة من خلال فزعهم مما يحيق بالبطل وإشفاقهم عليه محل جدل طويل على مر القرون».

أما الشاعر والناقد الألمانى ليسنج فإنه يقول فى كتابه «الدراماتورجى الهامبورجى» (١٧٦٩): «من خلال إثارة الشفقة «الخوف» فى نفوسنا حيث إنه قد تحل بنا كارثة أيضا - فإن شفقتنا تصبح أكثر حدة وبالتالى أكثر استجابة لآلام زملائنا من بنى البشر. وهذا واضح ولكن يبدو بأن هناك التواء فى كلمات أرسطو».

يأتى هذا الاصطلاح الدرامى «التطهير» كترجمة للكلمة اليونانية Kathaisein وهى تعنى أن ينظف ويطهر. وقد استخدم أرسطو هذه الكلمة فى وصفه لتأثير التراجيديا على المشاهد وذلك بأنها تقوم بتطهير عواطفه. ويرى همفرى هوز بأن أرسطو يصف عاطفة الشفقة والخوف بشكل خاص وغريب كعاطفتين تختص بهما التراجيديا وهو تقريبا يستخدمهما دائما مرتبطين ببعضهما كزوجين» ومن المحتمل أن يكون ارتباط الاثنين هذا تقليديا ونحن نجده فى كتاب جورجياس (Helenae Gcomium) والخلاصة عند أرسطو فى رأى هوز أن تبدو معاناة البطل وكأنها معاناتنا وأن نشفق على الآخرين الذين فى ظروف نخاف أن تكون ظروفنا ولذلك فالشفقة كما يتناولها أرسطو ليست عاطفة إيثار نزيهة. ويمكن فى رأيه ألا يكون هناك شفقة حيث لايكون هناك أيضا خوف. وكل من الخوف والشفقة مشتقين من غريزة المصلحة الشخصية. وتنبع الشفقة من الإحساس باحتمال حدوث معاناة مشابهة لأنفسنا. ولذلك يجب أن تكون دواعى الشفقة شبيهة بدواعى أنفسنا. فهذا كما يرى هوز هو الأساس فى إمكانية التعاطف مع شخص آخر. والتعاطف فى رأيه يكون بالشفقة وبالفرح. فعندما يكون الأشخاص الطيبون فى خير وهناء فنحن نفرح معهم وعندما يعانون أو نتوقع معاناتهم فنحن نشارك آلامهم ومخاوفهم وهذه هى الشفقة وإذا لم يكن لدينا الميل للخوف عن أنفسنا فلا نستطيع أن نخاف على الآخرين. ولذلك فإنه يرى أن الناس المندفعين وأصحاب الجرأة يعجزون عن الشفقة. وعلى الجانب الآخر إذا كنا نحن أنفسنا نقاسى بفظاعة وليس لدينا أسوأ مما نعانيه أو نخاف منه فنحن أيضا نميل إلى عدم قدرتنا على الشفقة لأننا نكون مستغرقين فى خوفنا ولا نستطيع أن نشارك

الآخرين بأكثر منه. ثم يقول هوز: «ومن الناحية المثالية ووفقا للعدالة يجب أن يكون مجالى الخير والشر واللذة والألم فى تواؤم بحيث أن يكون الخير سارًا والشر مؤلما. وتوضح التراجيديا التخلص من هذا الانسجام لأنه من جوهر الموقف الذى يستدعى الشفقة أن سوء المصير والمعاناة هما من الظلم نفسه فالشفقة التراجيدية فقط للشخص الطيب، ولذلك فهو ليس شعورا مواسيا أو عاطفيا عن طريقه ننظر إلى الشخص الذى يعانى نظرة سريعة ولكن نستمر فى التعاطف معه. فإن شفقة أرسطو هى التعاطف مع الجزء الخير فى بنى البشر فيما يتعلق بالجزء السيئ من تجربتهم. وهذا هو الجانب العاطفى للعدالة. وإذا ما واصلنا فى عرض التعريفات والتفسيرات المختلفة لكلمة التطهير فإننا سوف نجد أن قاموس (Concise Dictionary of Literary Terms) يرى أن كلمة التطهير أو الكاسارسيز «تشير لأى تنفيس يؤدى إلى تجديد أخلاقى أو روحى بالتخلص من التوتر والقلق. والفكرة الأولية أن أى جمهور تجيش نفسه بعواطف ليست سليمة من الشفقة والخوف يأتى لمشاهدة مسرحية تتناول حدثا مقنعا قد يكون ضارا لو حدث فى الحياة الواقعية فيشارك الجمهور عاطفيا فى الحدث الدرامى ويخرج نظيفا من الناحية السيكولوجية ومتطهرا من المشاعر والأحاسيس الضارة ولم يوافق نقاد الأدب أبدا إذا ماكانت الكاسارسيز تعنى أن بعضا من الجمهور يتعلمون من جراء هذا تجنب العواطف الشريرة والمدمرة لأى بطل تراجيدى أو تهدأ صراعاتهم الداخلية وذلك لامتداد شفقتهم وخوفهم إلى مثل هذا البطل».

أما قاموس بنجوين للمصطلحات الأدبية فإنه يشير إلى أن هناك جدلاً كثيرًا لم يتم حصره بعد حول مايقصده أرسطو بهذه الكلمة. وأن الجملة التى يقولها أرسطو: «تسبب التراجيديا من خلال الشفقة والخوف تطهيرا لمثل هذه العواطف» فإنه بإحدى المعانى يرى أن التراجيديا بإثارتها لمشاعر قوية فى نفس المتفرج لديها تأثير ثيرابى. فبعد العاصفة والذروة يأتى الشعور بالهدوء والتخلص من التوتر.

ويصف ثروت عكاشة «التطهير» فى معجمه بأنه التطهير النفسى أو التفريغ العقلى وهو الكاثارسيز. وهو كما يقول : «اصطلاح طبى استخدمه أرسطو فى كتابه «فن الشعر» Poetics لوصف أثر المأساة tragedy فى المشاهدين إذ يذهب إلى غاية المأساة هى التطهير Catharsis بتخليص المشاهد من الانفعالات الضارة من إشفاق وخوف على البطل (ومعنى الكلمة باليونانية هو التطهير أو التخلص مما هو غير مرغوب فيه».

ثم يقوم ثروت عكاشة بعرض رأى ليسنج الذى أوردناه من قبل ثم يستطرد بأن غيره من النقاد قد رأى أن المأساة هى بمنزلة الدرس الأخلاقى حيث يقوم فيه الإشفاق والخوف اللذان يثيرهما مصير بطل المأساة بتحذير المشاهدين من معاندة القوى الإلهية. «أما التفسير المقبول من الأغلبية فهو أن الخوف الذى يستشعر المشاهد من خلال تتبعه للموقف الدرامى يزيح مايعانيه من قلق وأن الاندماج المتعاطف مع البطل الدرامى الرئيسى يوسع أفق بصيرته وقدرته على الاستشراف، ومن ثم يكون للمأساة أثر نفسى وإنسانى فى آن واحد على المشاهد والقارئ على حد سواء. وفى النهاية يعرض ثروت عكاشة للرأى الذى قد ينظره الجميع فى هذه القضية السيكولوجية وهو رأى سيجموند فرويد فيقول: وفى عام ١٨٩٢ استخدم العالم النفسانى سيجموند فرويد Sigmund Freud مصطلح «كاثايين» بمعنى التفريغ العقلى وذلك حين وصف طريقة علاجه لمرضى الهيستريا Hysteria بالتنويم المغناطيسى كى يحيوا من جديد الملابسات التى نشأت فيها أعراض مرضهم أو على الأقل يذكروها فيعبروا عن انفعالاتهم المصاحبة لتلك الملابسات وفى هذا شفاء لهم إذ يتخلصون من تلك الأعراض».

أما الأستاذ كيتو فى كتابه الشهير (Th Greek Tragedy) فإنه يعتقد أن التطهير الذى نبحث عنه هو «التنوير المطلق الذى سوف يحول قصة مؤلمة إلى تجربة عميقة ومؤثرة». وأورد رأى الأستاذة فيرمور بأن التطهير فى مسرحية مثل «أوديب ملكا» «ومكبث» يقع فى تكامل شكلهما الذى عن طريق المعنى المتضمن فإنه يمثل قوى الصواب والنفع.

وفى كتابه «فن الشعر لأرسطو: الجدل» يؤكد جيرالدى. إلسن بأن أرسطو كان يقصد الحادثة التراجيدية. فنحن فى «الحياة الواقعية لا نستطيع أن نستوعب قتل الأب أو الزنا بالمحارم بأى شكل يدعو للاتزان. ولكن فى «أوديب» نستطيع أن نرى هذه الأشياء بشكل محتمل وذلك للظروف الخاصة التى يتم تقديمها فيها لنا. فإن قتل ميديا لأطفالها ومصير أنتيجون المحتوم - قد نضيف إعماء جلوستر وجنون لير - بأنها أشياء ساحقة وذلك إذا ماحدثت خارج المسرح. والرأى الذى يقدمه أرسطو أن البعد فى المسرح وتأثير العمل المسرحى (أو فى قراءة الشعر الرائع) بمثابة التعويض لنا بما يسمح أن نلاحظ مايحدث فى حالة من الاتزان». ولكن إلس مايلبث أن يعترف بمطلق الحرية بأن هذا يحدث بشكل ملتبس فقط فى التراجيديا اليونانية وليس على الإطلاق فى الدراما اللاحقة. فنحن فى الواقع لانحتفظ باتزاننا أثناء مشاهدة لير.

ويرى مكنيورد ليس بأنه إذا كان أرسطو يعنى مايقصده إلسن فإن الفكرة الأرسطوطالية «للكاثارسيز» لا تساعدنا كثيرا. وعندما وضع كتاب عصر النهضة وما بعدها فى أذهانهم فكرة «الكاثارسيز» وعلى سبيل المثال الشاعر جون ملتون كانت الكاثارسيز من نوع مختلف. «فعد رأى ملتون أن الخير فى آخر عمل لشمشون (الذى بالطبع قد نشك فيه ولكن ملتون لم يكن يعلم ذلك» تركنا بعقول هادئة لأننا نستطيع أن نفرح حتى ونحن نتعرف كما فعل بأنه سيأتى فيما بعد وقت للحزن : وللحظة أدركنا مايقصده ملتون فنحن نشعر بأن هناك حملاً ثقيلاً وليس عملا تطهيريا.»

وهناك ناقد عظيم من أعظم نقاد القرن العشرين ويعتبر تأثيره فى مجال النقد الأدبى لا يقل عن تأثير أرسطو وهو الناقد الإنجليزى إ. ا. ريتشاردز صاحب كتاب «مبادئ النقد الأدبى» وهو أحد الكتب المهمة فى تاريخ النقد الأدبى. ففى الفصل الثانى والثلاثين من هذا الكتاب الذى قام بترجمته الدكتور محمد مصطفى بدوى حين يتحدث عن الخيال فإنه يتعرض لقضيتنا هذه حيث

يقول: «مثل التراجيديا هى التى يسهل تحليلها عن غيرها. فهل يوجد مثل أوضح من التراجيديا يبين «التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة» فالشفقة أو الدافع للاقتراب أو الإقدام والخوف أو الدافع للتقهقر أو الإحجام، يوفق بينهما فى التراجيديا على نحو لايتأتى خارج التراجيديا أبدا، ومن يدرى كم من مجموعات الدوافع الأخرى التى لاتقل تعارضا عنهما يوفق بينها معهما فى التراجيديا؟. إن اتحاد هذه الدوافع المتضاربة فى هيئة استجابة ووحدة منظمة هو ذاته التطهير Catharsis الذى يميز التراجيديا سواء كان ذلك قصد أرسطو أم لم يكن، وهذا هو الذى يفسر ماتولده التراجيديا من إحساس بالانطلاق وبالارتياح فى معمعة الانفعال الصاخب بالتوازن وبالهدوء، إذ لا توجد وسيلة أخرى غير التراجيديا تحقق هذه الدوافع متى ما أثيرت من أن تهدأ معا بدون الكبت.

إنه من الضرورى أن ندرك أن التجربة التراجيدية الكاملة لايوجد فيها أى كبت ففى هذه التجربة لايجزع الذهن من شىء ولا يحتمى بأى من الأوهام بل يقف وحيدا معتمدا على ذاته لا يواسيه شىء ولايروعه شىء ومعيار نجاحه هو قدرته على مجابهة مايعرض أمامه وعلى الاستجابة إزاءه استجابة تخلو من جميع الحيل التى عن طريقها يتفادى التطور الكامل للتجربة. إن الكبت والإعلاء على حد سواء هما حيلتان نحاول بواسطتهما أن نتجنب المسائل التى قد تحيرنا. ومن جوهر التراجيديا أنها تجبرنا على أن نعيش لحظة بدونها. وحين نتمكن من ذلك لانجد عادة أية صعوبة، إذ أن الصعوبة كان مصدرها الكبت والإعلاء. وأن الغبطة التى هى على نحو غريب من صميم التجربة التراجيدية ليست دليلا على أن «العالم بخير» أو على أن «العدالة قائمة فى مكان ماعلى نحو ما» بل هى دليل على أن الجهاز العصبى ذاته بخير هنا والآن. ولما كانت التراجيديا هى التجربة التى تشجع هذه الحيل أكثر من غيرها من التجارب لذا كانت أعظم أنواع الأدب وأكثرها ندرة، وأن الغالبية العظمى من المسرحيات التى يطلق عليها تراجيديا هى فى الحقيقة من نوع آخر. إن التراجيديا لاتتأتى لمن كان موقفه المؤقت من الأشياء

هو الموقف اللا أدرى المانوى (Ugonostic or Manichean) فأية إشارة دينية إلى وجود مايعرض للبطل التراجيدى فى العالم الآخر كفيلة بأن تقضى على التراجيديا وهذا هو السبب فى أن «روميو وجولييت» ليست تراجيديا بالمعنى الذى ننسبه إلى «الملك لير».

ولكن التراجيديا يوجد فيها أكثر من مجرد التجربة المخففة. فبجوار «الخوف» توجد «الشفقة»، ومتى استبدلنا بهذين الانفعالين انفعالين آخرين يختلفان عنهما ولو بقدر طفيف (فقلنا مثلا الهول بدلا من الخوف أو جعلنا الشفقة من النوع الذى يحسه المرء نحو موضوع حقير بدلا من الشفقة التى يحسها المرء نحو موضوع يثير الأسى حقا) متى فعلنا ذلك تغير الأثر كلية. إن الذى يمنح التراجيديا طابعها المميز هو العلاقة بين هاتين المجموعتين من الدوافع، الشفقة والخوف ومن هذه العلاقة ينشأ التوازن الخاص الذى يوجد فى التجربة التراجيدية.

وتشبيه التوازن هنا جدير بالتأمل. فالشفقة والخوف نقيضان حقا على عكس الشفقة والهول. إن الهول أقرب إلى الشفقة من الخوف لأن الهول يتضمن الجذب كما يتضمن النفور. وهذا التوازن الذى تتصف به التراجيديا والذى يرجع ثباته إلى قدرتها على الشمول وليس قدرتها على الاستعباد لا تتميز به التراجيديا وحدها. إنه إحدى الصفات العامة التى تميز جميع التجارب الفنية ذات القيمة العظمى.

وقد نلخص كل ماقيل بالنسبة لنظرية التطهير التراجيدى فيما قاله تيمو كليس بأن «المتفرج على تمثيلية مفجعة سوف يرى أن جميع بلاياه التى تبدو أعظم مما كان فى طوق البشر أن يحتمل قد وقعت لغيره من الناس، ومن ثمة مايكون فى طوقه أن يتقبل رزاياه بصدر أوسع وصبر أجمل».

أما المثل الشعبى عندنا يقول : «إللى يشوف بلاوى الناس تهون عليه بلوته».

ثانيًا : التليفزيون

ثم جاء التليفزيون

بعد المحاولات العديدة المضنية لظهور السينما فى عام ١٨٩٥ بدأت محاولات مضنية أخرى لاختراع التليفزيون كانت البداية عندما نجح ماركونى فى نقل الصوت عبر الأسلاك وأدى ذلك إلى اختراع الراديو. وقد أثار هذا الاختراع الكاتب الأمريكى الشهير مارك توين فكتب فى عام ١٨٨٦ فى جريدته على شكل نبوءة علمية أنه يحلم باليوم الذى «تنقل فيه الصور واللوحات بواسطة الضوء المصاحب لكل الأشياء».

لم يكن مارك توين يدرى أن هناك عالم يعمل بجد واجتهاد وهو العالم الكبير ماركونى فى سبيل أن يقوم بالفعل بنقل اأالصور عبر الأسلاك. وفى هذا المعنى يقول ج. مايكل ستراكزينسكى: «يرجع تاريخ التليفزيون إلى عام ١٩١٥ عندما تنبأ جوج ليميو ماركونى - الذى نقل عام ١٨٩٤ أول إشارات الراديو - بتطوير خواص «التليفزيونات المرئية» التى تستطيع أن تبث عبر الهواء أو من خلال أسلاك لمسافات كبيرة. كان هذا أول تنبؤ قابل للتحقيق للتليفزيون من أحد أعضاء اللجنة العلمية رغم أن كتاب الفانتازيا فكروا كثيرًا فى نقل الصور المرئية».

وبالفعل تحققت نبوءة مارك توين وأمنية ماركونى. ففى عام ١٩٢٣ بدأ إرسال الصور تليفزيونيًا بين نيويورك وفيلادليفيا. «بدأ الإرسال التجريبى للتليفزيون فى الولايات المتحدة فى الثلاثينيات من القرن العشرين. وقد استغرقت الابتكارات العلمية التى سبقت الإرسال الفعلى أكثر من قرن فى مجالات الكهرباء والتصوير، والإرسال اللاسلكى، والإذاعة. وقد استخدمت التجارب التليفزيونية الأولى قرصًا للفحص الإلكترونى فشل فى فحص الصورة بسرعة كافية. وجاءت اللحظة الفاصلة فى سنة ١٩٢٣ عندما ظهر اختراع الدكتور فلاديمير زوريكين لآلة التصوير التليفزيونى Iconoscopes وهى أنبوبة كهربائية للرؤية عن بعد. ثم التحق زوريكين وهو من علماء وستنجاوس بشركة RCA حيث طور جهاز أنبوبة التصوير Kinescope. وهناك رواد مساهمون آخرون مثل فيلو فانسورث الذى طور آلة التصوير الإليكترونية، وآلان ب. ديومونت الذى طور أنابيب الاستقبال وأول جهاز منزلى لاستقبال الصور عن بعد».

ويقول استراكزينسكى أيضًا فى هذا المجال: «وفى عام ١٩٢٣ تحققت كلمات ماركونى عندما تقدم عالم الفيزياء الأمريكيى المولد فلاديمير زوريكين بطلب براءة لآخر اختراع له. آلة تصوير تليفزيونى وهى أصل الكاميرا التى تعمل بالأشعة الكاثودية. لقى طلب براءة الاختراع بعض التعقيد وذلك لوجود تصميمات مماثلة ومحاولات شرعية كانت تحدث فى نفس الوقت وكل من يحاول أن يحصل على السبق فى تقديم جهاز استقبال تليفزيونى. وظل الأمر هكذا حتى عام ١٩٣٩ وذلك بعد إذاعة أول إشارة تليفزيونية أن منح مكتب براءات الاختراع للولايات المتحدة زوركين براءة الاختراع لآلة تصويره التليفزيونية.

ولكن الأمر لم يكن يسير سيرًا قانونيًا فقد استمر العمل المعتمد على ما قدمه زوركين فى مجال تكنولوجيا التليفزيون. وفى عام ١٩٢٧ تم بث أول برنامج تليفزيونى من مدينة واشنطن إلى مدينة نيويورك. وقد أكد ذلك إمكانية الاستغلال التجارى لاختراع التليفزيون. ولكن التكاليف كانت باهظة بالنسبة للفرد العادى ولذلك أقاموا بعض دور العرض لأجهزة التليفزيون فكان المستهلك

يذهب ويشاهد مباريات الملاكمة أثناء حدوثها فى نظير مبلغ زهيد من المال وربما كان ذلك هو صورة من التليفزيون المدفوع الأجر الذى يحدث فى أيامنا هذه بالنسبة لبعض القنوات»[(١)].

وعندما اكتملت كل العوامل الفنية التى تؤدى إلى انتشار التليفزيون واستخدامه بين الناس اندلعت نيران الحرب العالمية الثانية فى عام ١٩٣٩ ولذلك تأجل استغلال التليفزيون استغلالاً تجاريًا إلى مابعد الحرب.

وتشابه الظروف التى ارتبطت باختراع التليفزيون بالظروف التى ارتبطت بالسينما الناطقة. كان هدف العلماء أن تكون هناك صورة مع صوت الراديو وكان هدف العلماء أيضًا أن يكون هناك صوت مع السينما الصامتة.

جاء التليفزيون إلى الوجود كتطوير للإذاعة المسموعة. تزامنت الصورة مع الراديو مثلما تزامن الصوت مع الصورة فى مجال السينما. وكما نظر صناع السينما إلى الصوت كشىء مكمل أو شىء ثانوى يضاف إلى الصورة لتوضيح المعنى أكثر مما توضحه الصورة تعامل الإذاعيون أيضًا مع الصورة كوسيلة إيضاح لكلماتهم. ورأى المتزمتون من الطرفين بأن ذلك ماهو إلا إفساد للقيم الجمالية لكل من الفن الإذاعى والفن السينمائى. «وكان كل منهما إلى حد ما على صواب. كانت المشكلة أشبه بمشكلة الإنسان الذى فقد بصره وفجأة استرده»[(٢)].

وإذا ما نظرنا إلى البرامج التلفزيونية فى أوائل عهد التليفزيون فسوف نلاحظ أنها عبارة عن برامج إذاعية أضيفت إليها الصورة بشكل متحفظ. ولم نحصل من البرامج الجديدة أكثر مما نحصل عليه من مذيع نشرة الأخبار.

واستطاعت الإذاعة أن تطور لغتها الدرامية وكان من الصعب تحويل الأعمال الدرامية الإذاعية إلى أعمال تليفزيونية. لأن العمل الإذاعى يستطيع أن يحلق ويفترض وجوده فى أماكن مختلفة بين الأرض والسماء فى حين أن إمكانيات التليفزيون كانت محدودة فى البداية. ولذلك لجأ إلى المسرح يستعير منه واقتصر على تسجيل المسرحيات إليكترونيا. أما المعجزة الحقيقية للتليفزيون فقد كانت

ولا تزال أنه استطاع أن ينقل صورًا حية إلى بيوت الناس. أصبح المشاهد مرتبطًا بكل شىء حى يحدث فى نفس اللحظة التى يجلس فيها مستريحًا آمنا فى بيته. ولكون الأحداث تجرى وهو يشاهدها فهو يشارك من يقفون أمام الكاميرا اللحظة التى لا يمكن التنبؤ بها: هو الفعل الذى يرى المستقبلُ يولد أمام عينيه.

لا أحد ينكر أن السينما لجأت فى بداياتها إلى المسرح كشىء مختلف عن اللقطات التسجيلية التى كانت تقدمها لجمهورها. قامت بنقل المسرحيات. وربما كان ذلك شيئًا شيقًا للجمهور لأنهم يرون أمامهم الممثلين الذين كانوا يرونهم على المسرح أو يسمعون بشهرتهم. وحتى عندما نضجت السينما أكثر عما قبل وأعطت ظهرها لخشبة المسرح وتوصلت إلى مايعرف الآن «بالسيناريو» واقتصر عمل المصور على التصوير فقط بعد أن كان يقوم بكل الأعمال لم تستطع السينما أن تستغنى عن بعض حرفيات المسرح. وكان الحوار فى كثير من الأفلام فى فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين هو أداة التعبير المهمة. وكان التمثيل أيضًا يغلب عليه الأداء المسرحى وذلك لأنه لم يكن يوجد مايعرف بالممثل أو الممثلة السينمائية. كان معظم الممثلين يأتون من المسرح. وكان كتاب السيناريو الذين تصدروا لكتابة الأفلام الكبيرة هم أيضًا من كتاب المسرح. بل إنهم كانوا من المجددين فى الفن المسرحى وأصحاب حرفة عالية فى الكتابة المسرحية مثل كليفورد أوديتس وتيرانس راتيجان وسيدنى هيوارد.

ويرى البعض أن التليفزيون هو أيضًا أحد نواتج المسرح. وكما لجأت السينما إلى المسرح لتحصل على ممثليها لجأ التليفزيون أيضًا إلى المسرح بصفة خاصة ليحصل على مؤلفين. يقول ستراكزينسكى: «ولإنتاج البرامج استعار التليفزيون فنانيه من الإذاعة والمسرح. ومن أجل الحصول على راع لأى برنامج لابد من وجود نجم للمشروع. وجاء بعد النجم فى الأهمية الكاتب»(٣).

وكان من رأى المنتجين لبرنامج التليفزيون بالنسبة للدراما التليفزيونية أن المؤلف الذى تمرس على الكتابة للمسرح هو أقدر أنواع المؤلفين على التكيف

بمقتضيات الكتابة للتليفزيون، وهذا الكلام لا ينطبق إلا على السنوات الأولى لنشأة الدراما التليفزيونية عندما كان يتم تصويرها كلها داخل الاستديو وعلى الهواء. ولذلك كانت تعتمد فى كثير من أحداثها على الحوار الذى يصف الأشياء ويخبرنا بما كان يجب أن نراه يحدث أمامنا. وكان يتم معاملة الكاتب التليفزيونى أو على وجه التحديد كاتب الدراما التليفزيونية مثل كاتب المسرح. واهتمت الصحف بهذا النوع الجديد من الكتابة فخصصت بعض الأعمدة حيث يكتب النقاد عن التمثيليات بالمدح أو الذم.

وعندما اشتدت المنافسة بين السينما والتليفزيون حاولت السينما أن تستفيد من هذا الوافد الجديد الذى يحاول أن يغتصب منها عرشها ويستولى على معظم خصائصها فقررت أن تطوعه لخدمتها. ولذلك اعتبرت السينما التليفزيون وسيلة من وسائل العرض للأفلام السينمائية. وهى بذلك تستغله أفضل استغلال بعد أن يكون الفيلم قد استهلك عرضه فى دور العرض السينمائى. وتمادى السينمائيون فى استغلالهم للتليفزيون بحيث يستغنى المشاهد عن مشاهدة التليفزيون أو لايلقى بالاً إلى بعض برامجه. ولكن الخسارة كانت كبيرة أيضًا بالنسبة للسينما فقد اكتفى عدد كبير من مشاهدى الأفلام بمشاهدتها فى البيت عن طريق جهاز الفيديو وقل ترددهم على دور السينما.

وأتى عرض الأفلام السينمائية بنتائج جيدة للدراما التليفزيونية. فقد اندلعت المنافسة بين الفيلم والتمثيلية. فإذا كانت السينما تتميز عن التليفزيون بالحرية فى تناول موضوعاتها فإن التليفزيون اختار الموضوعات الاجتماعية والعائلية التى قد لا يهتم بها جمهور السينما ولكن تدخل على الفور قلوب المشاهدين الذين يجلسون أمام الشاشة الصغيرة. وبدأ المسلسل التليفزيونى يأخذ مكانه ويصبح منافسة قويًا للفيلم السينمائى وذلك لاختلافه عن كل من التمثيلية التليفزيونية وعن الفيلم السينمائى.

وفى الوقت الذى كانت تحاول السينما أن تبعد عن مجال الأدب وتصبح فنًا قائمًا بذاته وتحاول فى نفس الوقت أن تبعد عن المصطلحات الأدبية مكتفية

بالمصطلحات السينمائية كان التليفزيون يقترب من الأدب ويحاول أن يعلن عن تمثيلياته ومسلسلاته بالدراما التليفزيونية والفن الوحيد الذى حاول أن يتخلص من براثنه هو المسرح الذى كان الكثير من النقاد يقرنون كلمة «دراما» بالمسرحية بحيث عندما كانت تذكر الدراما فكان يقصد بها المسرحية. ولذلك وجب علينا أن نعرف أولاً ماذا تعنى كلمة دراما وماهى علاقتها بالتمثيليات والمسلسلات التليفزيونية.

الهوامش

(١)The complete Book of scriot writing by micnael strazymski.

(٢) الاتصال الجماهيري: أوديت إمرى ـ فليب هـ. أولت، واريت ك. آجر، ترجمة سلامة إبراهيم سلامة

(٣) teleplay by coles Tropneu.

التليفزيون والبحث عن هوية

قد يتساءل البعض عن السبب فى اختراع التليفزيون مع وجود السينما. هل أضاف التليفزيون جديدًا إلى فن الصورة المتحركة؟ هل يعتبر التليفزيون بشكل عام واحدًا من الفنون مثله كمثل الموسيقى والشعر والمسرح والسينما مثلاً؟ كيف نستطيع أن نعتبره فنًا وهو يعتمد على الصورة التى هى فى نفس الوقت أو أساسًا اللغة التى اتخذها فن السينما للتعبير؟ ما الذى يختلف فيه التليفزيون عن السينما؟ قد تتبادر كل هذه الأسئلة وغيرها فى أذهان الكثيرين منا من حين لآخر.

لقد اضطرت السينما من أجل أن تتطور وتصبح فنًا وتصبح لديها لغة قادرة على التعبير أن تعتمد فى البداية على غيرها من الفنون الأخرى الراسخة وذلك من أجل الحصول على المادة التى تعبر عنها بالشكل الخاص بها. ونال المسرح فى البداية النصيب الأكبر على اعتباره مادة جاهزة من ناحية القصة والممثلين بل والديكور أيضًا ولا ينقصه غير آلة التصوير السينمائية لكى تسجل ما يحدث على خشبة المسرح. وظل الأمر هكذا إلى أن أدرك المتفرج السأم من مشاهدة أناس على شاشة السينما لا يتحركون إلا فى أضيق الحدود ويلوحون كثيرًا بأيديهم وتبدو على وجوههم تشنجات عصبية وذلك من أجل التعبير حيث كانت

اللغة المسموعة مفتقدة. وعندما نطقت الأفلام أدارت ظهرها قليلاً للمسرح واعتمدت بقدر كبير على الرواية الأدبية خاصة ذات الشهرة الكبيرة إلى أن أصبح للسينما استقلالها وذاتيتها واستطاعت أن يكون لديها كتابها الذين أبعدوها إلى حد كبير عن منطقة الأدب من أجل أن تصبح السينما فنًا مثل بقية الفنون له لغته وموضوعاته أو بمعنى آخر له شكله ومضمونه.

ومن تلك الخلاصة السريعة لتطور الفن السينمائى والتى تشير إلى اعتماده فى نشأته على فنون أخرى نجد أن التليفزيون قد اتبع نفس المسيرة. فقد خرج التليفزيون من أحضان السينما الأم وأخذ عنها الكثير من الصفات الجوهرية. إن التليفزيون يبث إلينا ما يريد أن يبثه من خلال صور. وبما أنه لم ينشأ صامتًا مثل السينما وولد ناطقًا بل ولد ثرثارًا لا يكف عن الكلام فالصوت ينافس الصورة ويتفوق عليها أحيانًا، وربما أتت هذه المنافسة من طبيعة هذا الوسيط الجديد. فهو قد اخترع من أجل أن يشاركنا مثل الراديو حياتنا المنزلية وحياتنا الأسرية، بل إنه يدخل حجرات نومنا، ويشاهده الرجال والنساء، الكبار والصغار منهم بمختلف طبقاتهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. ولذلك كان لابد للتليفزيون أن يكون مختلفًا ولو بشكل قليل عن السينما. نحن نذهب إلى السينما طواعية ونختار ما ننوى أن نشاهده ونعقد عليه العزم ونوفر له من المال ما يمكننا من شراء تذكرة لدخول دار العرض السينمائى، متحملين المسئولية بكاملها.

وأباح دخول التليفزيون إلى حياتنا الخاصة أن يجعله مختلفًا إلى حد ما عن السينما فنجد أن الصوت فى التليفزيون ينافس الصورة كما سبق وأشرنا وأن يكون فى بعض الأحيان أقرب إلى الشكل الإذاعى وذلك من أجل ألا ينقطع حبل المتابعة إذا انشغلت ربة البيت أو انشغل أى فرد أثناء المتابعة البصرية بعمل يقتضى منه النهوض والابتعاد عن جهاز التليفزيون فيدركه الصوت أينما كان فى البيت أو المكتب.

وعندما نتأمل ما يبثه التليفزيون من مادة نجد أنه لا يختلف كثيرًا عن السينما فهو يقدم لنا الدراما الطويلة والقصيرة ويقدم إلينا الجريدة المصورة ويقدم إلينا الأفلام التسجيلية بجميع أنواعها. ويرى البعض أن هذا التشابه يتسم

بالحرص وأحيانا بالحرص الشديد الذى يصل إلى درجة العصابة على المشاهد الخاصة بالنسبة للتليفزيونات الرسمية التى تمثل الدول وتنطق بألسنتها. فنجد أن هذه الدول تتحكم فى السياسة العامة لما يبثه التليفزيون فتمنع ما يتعارض مع مصالحها وتبيح ما يتوافق معها.

وقد أخذ التليفزيون عن المسرح الكثير بل إنه أخذ من المسرح أكثر مما أخذته السينما من المسرح، حتى أنه فى بعض الأحيان نستطيع أن نقول إنه أخذ المسرح كله. فهو يقوم بنقل المسرحيات كاملة بممثليها وجمهورها صوتًا وصورة. وهو فى الهواء وهو الأمر الذى عجزت عنه السينما. وتأثرت الدراما التليفزيونية كثيرًا بالمسرح حتى أنها تبدو فى أضعف أشكالها أشبه بالمسرحية واعتمادها المطلق على الحوار. وابتكر التليفزيون فى بداياته ما يعرف بالدراما الحية أى أنه يقوم بتقديم عمل درامى طويل أو قصير على الهواء مباشرة. رغم ما فى ذلك من خطورة قد تؤدى إلى نهاية مؤسفة فقد يتعثر أحد الممثلين فى أداء دوره بشكل يثير الضحك أو يسقط أحد الأشياء أثناء البث أو يتأخر أحد الممثلين فى الدخول إلى الديكور المخصص له أو تتعطل إحدى الكاميرات أو ينسى المصور المكان الذى سوف يذهب إليه بكاميرته لاستقبال الممثل الذى يجرى لاهثًا ليلحق بالديكور الآخر ليكمل دوره حيث ينتظره زميله أو زميلته للرد عليه فلا يجد الكاميرا فى انتظاره أو قد يعطس أحد العاملين فى الاستديو عطسًا متواصلاً نتيجة لصقيع أجهزة التكييف . وفى النهاية فإن المشاهد الجالس فى بيته يشاهد هذا العرض الحى قد لا يجد أو حتى يشعر بالفارق لو كان هذا العرض قد جرى تسجيله قبل بثه بساعات أو أى فترة زمنية فإن هذا لن يزيد من جودة العمل وإن كان يزيد من توتر العاملين فيه. ويختلف هذا العرض الحى أيضًا عن المسرح الذى يريد أن يحظى مثله بهذا . فإن المشاهد لا يرى الممثل بلحمه وشحمه ولا يشعر بلفح أنفاسه التى تلفح وجه المشاهد الذى يجلس فى الصفوف الأمامية فى المسرح فالعرض التليفزيونى الدرامى لا يختلف مهما كانت ظروفه عن العرض السينمائى فهو يصل إلى المتفرج من خلال صوره بصرف النظر عن زمن بث هذه الصورة أو الطريقة التى تم البث بها.

الاختلاف الحقيقى والجوهرى الذى يتميز به التليفزيون حتى على الراديو هو

البث المباشر بالنسبة للأحداث التى تجرى فى واقع الحياة. يجلس المشاهد فى
بيته ويرى ما يحدث فى بلده أو فى بلاد أخرى أمامه فى التو واللحظة فالأخبار
تتدفق أمامه وأحداث المباريات الرياضية يشاهدها فى وقت حدوثها. إن هذا
البث المباشر هو الذى جعل التليفزيون يتفوق على الجريدة اليومية. فنحن نرى
الأحداث والأخبار ثم نقرؤها فى اليوم التالى فى الجريدة، فإذا بنا نقرأ عن
أشياء أصبحت فى الزمن الماضى بعد أن شاهدناها فى الزمن المضارع فى
التليفزيون. وقد يرى البعض أن التميز الوحيد فى الجريدة فى تقديمها لأخبار
متنوعة قد لا يملك التليفزيون من الوقت والاهتمام لبثها مباشرة مثل بعض
الأخبار الفنية أو الاجتماعية أو بمعنى أكثر دقة أخبار الناس*. وفى الحقيقة أن
الجريدة أصبحت لا تملك ما يشجع الناس على شرائها سوى التحليلات
السياسية والأدبية لمن يجيدون القراءة وهو فى الواقع إجراء استطاع التليفزيون
أن يحققه باستضافته بعض الأشخاص الذين يقومون بالتحليلات السياسية
والاقتصادية والفنية بل يقدمون تحليلات فى كل فروع المعرفة.

والمتأمل أيضًا لما يبثه التليفزيون من أعمال درامية يقوم بإنتاجها ويتم
تصويرها بطريقة الفيديو يجدها فى معظمها لا تناسب أو تتلاءم مع العصر
الذى نعيش فيه. وربما أبرز الأشكال الدرامية هى المسلسلات التى قد تصل
حلقاتها إلى المئات. وقد يتساءل البعض هل هذا الشكل الدرامى يناسب ظروف
العصر.. هل يتناسب مع إنسان القرن الحادى والعشرين؟ هل يلائم عصر
السماوات المفتوحة والقنوات المتعددة التى أصبحت بالمئات تبث التنوع الذى
يعطى هذا الجهاز السحرى تميزه الكبير. ففى خلال ساعة أو ساعتين يستطيع
المرء منا أن يشاهد العديد من الفقرات فى حين أن هذه المدة الزمنية لا تتيح له
فى أى دار سينمائية إلا مشاهدة فيلم واحد. ويقوم التليفزيون - ونحن نعنى هنا
بالتليفزيرن بوجه عام وعلى اعتبار أن العالم قد أصبح قرية تليفزيونية يستطيع
المرء أن يشاهد كل برامجها - يبث العديد من المسلسلات المختلفة الأنواع

---

* أصبحت القنوات الفضائية تنافس الصحف فى ذلك وبشكل أكثر إقناعًا وذلك بتصوير الخبر نفسه
وظهور أصحابه من النجوم أو الناس العاديين.

والمتشابهة الموضوعات والشخصيات وأحيانًا يتكرر ظهور ممثلين معينين فيها. وإذا كان لدى المشاهد الوقت الكافى لمشاهدة كل ما يعرضه التليفزيون من مسلسلات عربية وأجنبية فيجب عندئذ أن يمتلك عقلاً أقرب إلى الكمبيوتر وذلك لمتابعة كل هذا الكم من الأحداث والشخصيات فى هذا الزخم الدرامى. ولذلك فإن علينا أن نتوقف ونعيد النظر فى شكل الدراما التليفزيونية ونتساءل بجدية هل المسلسلات هى الشكل المناسب؟ وإذا افترضنا أنها الشكل المناسب - على أساس أن التليفزيون يختلف عن السينما حيث إنه يستطيع أن يقدم عملاً دراميًا يستغرق عرضه ساعات وساعات - فأى نوع من المسلسلات يقوم بتقديمها لنا؟ هل هو نوع المسلسلات الطويلة جدًا التى تستغرق أحداثها أكثر من خمسين حلقة بل تصل أحيانًا إلى المئات مثلما يحدث فى بعض المسلسلات الأمريكية ؟ أم من الأفضل أن يقدم التليفزيون لنا المسلسلات التى لا تتجاوز حلقاتها ثلاث عشرة حلقة كما كان هو السائد فى الماضى؟ أما من ناحية الموضوع فعلينا أن نتساءل: هل يكون موضوع الحلقات مهما قصرت أو طالت. موضوعًا متصلاً أم يكون منفصلاً بحيث تعالج كل حلقة موضوعًا ينتهى بانتهاء الحلقة حتى يستوعبه المشاهد فى جلسة واحدة دون أن يحمل هم المتابعة فى الغد؟ وكذلك لا يقتصر الأمر على نوع الحلقات والموضوعات ولكن هناك أيضًا ما يتعلق بزمن الحلقة الواحدة. هل يجب أن تستغرق الحلقة ساعة من الزمن أم خمسين دقيقة أم أربعين؟ هل يكون الزمن الأمثل للحلقة لا يتجاوز النصف ساعة؟ تحتاج كل هذه الأمور إلى مناقشات جادة وجيدة ذلك لو تم الاتفاق على الإبقاء على شكل المسلسلات لعرض الفنون الدرامية التليفزيونية فى عصر السماوات المفتوحة كما أشرنا من قبل. ، وربما خرجت المناقشات فى النهاية بشكل آخر وأمثل للدراما التليفزيونية فى الوطن العربى.

وبالطبع لن نكون متعسفين فى تحديد الموضوعات التى تتفق وتتناسب مع نوعية مشاهد التليفزيون على أساس أن التليفزيون من حيث هو جهاز للعرض يقوم بعرض الأفلام السينمائية بكافة أنواعها ومحاذيرها التى قد تقف بعض الأجهزة الرقابية فى كثير من الدول العربية بالمرصاد لها. ولكن الحديث عن الدراما التليفزيونية يقودنا إلى تقنية الإخراج التليفزيونى أو بمعنى آخر يقودنا

إلى اللغة التليفزيونية التى يعبر بها التليفزيون عما يقدمه لنا من برامج درامية وغير درامية. وبالطبع فسوف يقتصر كلامى عما يدور فى تليفزيونات الدول العربية.

فقد استطاعت كثير من المحطات التليفزيونية الأجنبية وشركات الإنتاج الضخمة أن تتجاوز بجودة إنتاجها هذه المشكلة التى نعانى منها. فالملاحظ أن ما يستخدمه المخرجون فى مجال التليفزيون هو التقنية السينمائية. لقد استمدت السينما تقنيتها من شكل وحجم شاشتها وأصبحت أحجام اللقطات السينمائية جزءًا لا يتجزأ من هذه اللغة الجديدة. ونحن نجد أن حركة الكاميرا فى السينما إنما تدور فى إطار ما يحقق قيمًا جمالية بالنسبة لفن السينما، وقد استغرق ذلك الكثير من التجارب والمحاولات والمناقشات إلى أن خرجت لنا فى النهاية لغة سينمائية ناضجة ولم ولن تقنع بما حققته ولكنها تطمح إلى المزيد من النضج أما الإخراج التليفزيونى فهو لم يخرج عما تقدمه السينما بل نرى أن المخرج التليفزيونى يطمع فى أن يقترب من اللغة السينمائية فى الأعمال التى يقدمها لنا عبر شاشة التليفزيون. لقد نسى مخرج التليفزيون أن شاشته فى أغلب الأحيان إنما هى شاشة صغيرة ونحن لا نتحدث عن شاشات التليفزيون التى تقترب فى حجمها من حجم شاشة السينما فهذه تحتاج إلى أماكن خاصة وليست تتناسب مع بيوتنا. وربما كان مخرج التليفزيون فى الوطن العربى له من العذر ما يجعله يقع فى هذا الخطأ الفادح وذلك لعدم وجود لغة تليفزيونية سليمة يقوم بتحصيلها رغم أن لديه مراجعًا عملية وذلك فى الأعمال التليفزيونية الأجنبية الجيدة. ولذلك فنحن نجد أن الكثير من اللقطات لا تبدو واضحة للمشاهد من ناحية الإضاءة والحجم تمامًا مثلما يحدث عن عرض أحد الأفلام السينمائية على شاشة التليفزيون وعندما يقوم المخرج السينمائى بإخراج فيلمه فإنه لا يراعى أو يضع فى اعتباره مشاهد التليفزيون ولكنه هدفه الأوحد هو الوصول إلى مشاهده الحقيقى .. مشاهد السينما.، ولذلك ففى بداية ظهور التليفز يون فى العالم لم يجد فيه مخرجو السينما ما يهددهم حتى أن المخرج الفرنسى الكبير رينيه كلير وصفه بأنه نسخة ممسوخة من السينما. فالتقنية التليفزيونية

عندنا فى حاجة إلى إعادة النظر وعلى النقاد ألا يشاركوا مخرجى التليفزيون فى جهلهم بالتقنية الحقيقية وعليهم أن يكفوا عن مدح الكثيرين منهم بما لا يتفق والنقد السليم. وأبسط الأخطاء التى نشاهدها كثيراً هو ما يتعلق باستخدام عدسة الزوم. فنحن نلاحظ أن البعض يتبارى فى كثرة استخدامها دون توظيفها التوظيف السليم. يرى المخرج الإنجليزى الكبير جاك كلايتون أن عدسة الزوم هذه هى أكثر العدسات تسللاً إلى داخل النفس البشرية وأكثر العدسات ملائمة لتصوير الأطفال وهم يقومون بأداء أدوارهم بحيث تكون الكاميرا بعيدة عنهم فلا تثير خوفهم أو اضطرابهم وهى تقوم فى كثير من الأحيان مقام لقطة «الشاريوه»* عندما لا تسمح ظروف التصوير باستخدامه. هى كاميرا شاعرية وتضفى حركتها أحيانا مع الموسيقى إحساسا شاعريًا لدى المشاهد وكلما قل استخدامها كلما زاد تأثيرها .

ونحن لا نريد أن نسترسل فى الحديث عن التقنية التليفزيونية فلقد يحتاج هذا الأمر إلى كتابة صفحات وصفحات ومجالها الكتب المتخصصة التى كثرت فى الغرب وقلت ترجمتها فى العربية ونحن نوصى بكثير منها ليترجم حتى تفيد وكثير الطريق لهذا الفن الصعب فالتليفزيون كما رأينا قد أخذ عن السينما الأم اكثيرًا من صفاتها وشب ونما بلا حيوية جديدة أو شخصية مستقلة وذلك لأنه يفتقر إلى لغة فنية خاصة به ونحن نرى أن التليفزيون لو استمر على شكله الحالى فلن يصبح أكثر من مجرد صندوق لعرض مختلف الفنون والأحداث البصرية دون أن تكون له هوية محددة.

---

* وضع الكاميرا علي عربة صغيرة (دوللي) يسهل تحريكها إلي الأمام أو إلي الخلف أو بالعرض.

ثقافة الصورة المتحركة

لا يستطيع أن ينكر أحد الآن أن ثقافتنا العامة قد أصبحت منذ النصف الثانى من القرن العشرين تنتمى بالجزء الأكبر منها إلى ما يعرف بثقافة الصورة المتحركة، وبمعنى آخر نستطيع أن نقول إن ثقافة الصورة المتحركة قد أصبحت جزءًا أساسيًا فى حياتنا اليومية وبالتالى فى تطورنا الذهنى والاجتماعى.. فلا يمر يوم فى حياتنا الحالية دون أن يشاهد المرء منا فيلما سينمائيًا أو حتى يجلس أمام التليفزيون وينال مما يبثه الشىء الكثير أو القليل حسب وقته وحسب رغبته. وأستطيع أن أدعى بأن عادة المشاهدة قد استطاعت أن تجرد المشاهد من قيمة الوقت وتحول الرغبة إلى سلوك تلقائى لا يمكن السيطرة عليه. ووصل الأمر إلى أن يصبح هذا السلوك فى كثير من الأحيان أشبه بالفعل المنعكس الشرطى.لقد أصبح لكثير من الناس مواعيد ثابتة شبه مقدسة يحرصون على التواجد فيها أمام جهاز التليفزيون لمشاهدة برنامج أو مسلسل ولا يستطيعون أن ينفلتوا أو يتملصوا من هذه المواعيد حتى ولو كان لديهم أفعال على درجة كبيرة من الأهمية.

وأستطيع أن أقول إن حياتى قد تمركزت فى الجزء الأكبر منها إن لم يكن معظمها بين وسيطين هما وسيط السينما ووسيط التليفزيون. بدأت الكتابة لأحد

هذين الوسيطين وهو التليفزيون فى سن مبكرة فكنت أتلمس فيه خطواتى
الإبداعية إلى أن استطعت أن أتخذ لى مكانا بين رواد الدراما التليفزيونية فى
مصر وذلك فى بداية نشأة التليفزيون ونشأة الدراما التليفزيونية بعد أن كان
يتخبط فى كتابتها كتاب كانوا يكتبون ويخرجون للإذاعة ولم يتمكنوا بعد من
استكشاف هذا الوسيط الجديد وإمكانياته فى عالم الدراما التليفزيونية.
واستطعت مع مجموعة من الشباب فى ذلك الحين أن نساهم فى تطور هذا الفن
إلى أن أصبحت له معالم يستطيع أن يتعرف عليها من جاء بعدى أنا وزملائى من
الرواد. وأذكر من بين هؤلاء الزملاء حسب ما تستطيع الذاكرة أن تذكرهم
مصطفى كامل وعاصم توفيق ورأفت الميهى وجلال الغزالى ووفية خيرى وفتحى
زكى وميخائيل رومان وكان أكبرنا سنًا ويكتب أصلاً للمسرح. أما بقية الأسماء
المعروفة فقد جاءت بعدنا وتعلمت منا الكثير.

تركت فن الكتابة للتليفزيون فترة طويلة لأحقق طموحى القديم وهو الكتابة
للسينما. وقد أسعدنى الحظ بأساتذة تعلمت منهم الكثير وحظيت بصداقتهم
فأناروا لى الطريق الوعر حتى قل تعثرى فى السير. وما زلت إلى الآن أدين لهم
بالفضل الكبير. واستطعت بالإضافة إلى ذلك أن أطلع على أهم الكتب فى علم
الدراما فى أصولها باللغة الإنجليزية ثم حصلت على مجموعة من الكتب التى
تختص بفن كتابة السيناريو للسينما والتليفزيون. ورغبة فى إنارة الطريق لمن يريد
أن يسير على دربى وينقصه التزود مما كتب فى مضمار هذا الفن ولا يملكون
اللغة التى يستطيعون أن يقرءوا بها هذه الكتب التى قد تنفعهم اخترت كتابين
رأيت أنهما من أكثر ما قرأت قيمة ونفعًا وقمت بترجمتهما إلى اللغة العربية.
وكتبت من الكتب فى مجال النقد السينمائى والدراسات المتخصصة ما يوضح
الرؤية ويصحح المفاهيم الخاطئة عند بعض النقاد وهى ما أكثرها.

وبعد أن خضت رحلة طويلة شاقة فى مجال كتابة السيناريو السينمائى وجدت
نفسى أعود مرة أخرى وأكتب فى مجال الدراما التليفزيونية بشكل منتظم إلى
حد ما. ولكن أصبح الأمر يختلف عما بدأت. ففى فترة الستينيات من القرن
الماضى كنا نكتب ما يعرف بتمثيلية السهرة وهى نوع من الدراما التليفزيونية

يستغرق عرضها فى ذلك الوقت من الساعة إلى الساعتين. كنا نحاول أن نكتبها بأسلوب السينما أو بمعنى أكثر دقة بالشكل السينمائى رغم أن الإمكانيات التكنولوجية والإنتاجية فى ذلك الوقت لم تكن تساعدنا إلا فى أقل القليل. كانت التمثيلية تقتصر فى معظمها على المشاهد الداخلية التى يمكن تنفيذها داخل الاستوديو. كان يتم بناء معظم ديكورات تمثيلية السهرة إما مرة واحدة أو على جزئين نظير مدة ثلاثة أيام وهو الوقت الذى كان مسموحًا به للمخرج . وإذا لم يستطع المخرج أن ينتهى من إخراج عمله فى هذا الوقت المحدد يصدر المسئول أمره بهدم الديكورات وطرد المخرج شر طردة من الاستوديو وذلك لبناء ديكورات العمل الذى يليه. وإذا ما أراد المخرج المطرود من الجنة العودة مرة أخرى لاستكمال عمله فعليه أن ينتظر فترة لا تكون فيها حجوزات لتمثيليات أخرى. وهكذا كانت تسير الأمور بالنسبة للدراما التليفزيونية فى مصر.

وكان الأمر يقتضى بعض الحرفية فى بناء العمل الدرامى التليفزيونى. فكان لابد من الاهتمام الكبير بحدث الشخصية الثانوية مثلاً وذلك لمساعدة الأبطال الأساسيين فى التمثيلية بإعطائهم الفرصة للانتقال من ديكور إلى آخر أثناء التصوير فى الوقت المناسب دون أن يصبح الكادر خاليًا فى انتظار وصول الشخصية الأساسية ودون أن يصطدم وهو يجرى ببقية زملائه الذين ينتقلون هم الآخرون إلى ديكوراتهم ليكونوا مستعدين عندما تواجههم الكاميرات، وكان أى خطأ يحدث فإنه يعنى إعادة التصوير كله من جديد.

كان المونتاج يتم فى التو واللحظة ولا يمكن تعديله أو الرجوع فيه بحيث يدرك المخرج أن ما يراه أمامه على شاشة حصيلة التصوير النهائى هو ما سوف يراه المشاهد بالضبط دون أى تبديل فى ترتيب اللقطات أو حذفها أو تطويلها أو تقصيرها كما يحدث بالنسبة للشريط السينمائى. ويقول فولتون فى مثل هذا الأمر*: «إن الترتيب فى إذاعة تمثيلية تليفزيونية يتم باستخدام عدة كاميرات. وبدلاً من الانتظار حتى تطبع الصورة ثم ترتب فى لقطات منفصلة فإن مخرج التمثيلية التليفزيونية يقوم بعمليات القطع والترتيب أثناء سير التمثيلية نفسها

* السينما آلة وفن: تأليف ألبرت فولتون، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل.

وذلك بالتحول من كاميرا إلى أخرى». ولكن هذا الأمر قد غير الآن وأصبح المونتاج يشبه المونتاج السينمائى من ناحية المرونة فى العمل وأصبح التصوير يتم أيضًا مثل السينما وفقًا للديكورات والأماكن وليس حسب ترتيب المشاهد فى السيناريو كما كان يحدث فى الماضى.

كان كتاب «ثلاث تمثيليات للتليفزيون» للكاتب السينمائى والتليفزيونى الأمريكى الجنسية بادى تشايفسكى خير عون لنا على حرفية هذا النوع من الكتابة خاصة وأنهم فى أمريكا فى ذلك الوقت كان يتم تصوير وإذاعة التمثيلية على الهواء مباشرة وكان اختراع تكنولوجيا التكنوسكوب مازال فى بدايته.

وكنا نتحايل على خاصية الفومونتاج وكانت عملية صعبة جدًا فى التليفزيون فى ذلك الوقت وذلك بتصوير عدد كبير من اللقطات المختلفة تصويرًا فوتوغرافيًا فى أماكن خارجية لا تستطيع الكاميرا الخروج من الاستديو وتصويرها ثم إعادة تصوير هذه الصور بالترتيب الذى نريده وذلك أثناء تصوير التمثيلية داخل الاستديو. ولقد قمت بهذا الابتكار وتبعنى بعد ذلك البعض. كنا دائمًا نفكر فيما يضفى على التصوير التليفزيونى حيوية وسرعة فى الإيقاع وذلك ليقترب ولو من بعيد من حيوية وسرعة إيقاع الفيلم السينمائى.

وأستطيع أن أقول الآن إن الموقف قد تغير كثيرًا. وإذا كان الأمر قد استقر للسينما على أنها أحد الفنون المهمة فى القرن العشرين وأطلقوا عليها «الفن السابع» فماذا عن أمر التليفزيون ذلك الوافد الجديد إلى الوجود منذ ما يقرب من الثلاثين عامًا بعد ولادة السينما أى بعد أن شق الفن السينمائى جزءًا كبيرًا من طريقه الشاق وشب عن طوقه. ورغم ذلك فإن رجال السينما حتى وقتنا هذا يرون أن فنهم لم يصل بعد إلى النضج الذى يطمحون إليه.

وعندما قام التليفزيون الألمانى بالتعاون مع مدينة الإنتاج الإعلامى لإقامة حلقة بحث بين الكتاب والمخرجين من كلا البلدين كنت واحدًا من المتحدثين. وقد حدد لى الصديق دسوقى سعيد وهو أحد المهتمين بالثقافة السينمائية من الموضوع الذى أتحدث فيه وهو عن خبرتى فى الكتابة للسينما فى كثير من المناسبات والبرامج التليفزيونية وكتبت بها بتوسع كبير فى مذكراتى التى نشرتها

فى جريدة القاهرة عن هذا الموضوع ولذلك فقد فضلت أن أتحدث عن خبرتى فى الكتابة التليفزيونية. وبالفعل أعددت ما يقرب من العشر صفحات ليكون عونًا لى عندما أتحدث أمام المصريين والألمان الذين حضروا حلقة البحث هذه. وقد فكرت بعد ذلك فى تنقيح ما كتبته على أساس أن أضمه فى كتاب جديد يضم عدة دراسات فى السينما والتليفزيون. ولكن وجدتها فرصة لإعداد كتاب عن الدراما التليفزيونية. وأنا أرى أننا بحاجة شديدة إلى مثل هذه الدراسات فى هذا المجال خاصة وأن ما نقرؤه من نقد للأعمال التليفزيونية يثير الرثاء وينم عن جهل شديد بأصول هذا الفن ومن ثم أصول نقد هذا الفن بل النقد الفنى عامة. ولقد وقع فى يدى كتاب بعنوان «الدراما التليفزيونية «تأليف محمد الشربينى فأثار سخطى على ما جاء فيه من سطحية وسذاجة وقد جعل المؤلف نصف الكتاب لأحاديث لبعض كتاب الدراما التليفزيونية الذين أرى أن معظمهم لا يعرفون إلا القليل جدًا عن أمور هذا الفن وأن بعض ما يكتبونه من أعمال ممكن أن تؤخذ على أنها نماذج لسلبيات الدراما التليفزيونية. والأغرب من ذلك أن هذا الكتاب قد حصل على جائزة الدولة التشجيعية فتساءلت بينى وبين نفسى من هؤلاء الجهلة الذين منحوه هذه الجائزة ولكن ما لبثت أن تذكرت بأن أمر الجوائز فى مصر أمر مضحك.

قلت لنفسى بأنه يجب على أن أبدأ وأكتب هذا الكتاب لعله يشجع غيرى من الكتاب الجادين على القيام بعمل البحوث والدراسات فى مجال «الدراما التليفزيونية».

وأذكر أننى فى محاولاتى لجمع أكبر قدر من المراجع العربية والأجنبية للاستفادة منها فى هذه الدراسة - أن تذكرت مجلة الفنون الكويتية وأنها تنشر عدة مقالات فى كل عدد من أعدادها عن فنون التليفزيون. ورجعت بالفعل إلى الأعداد كلها وقرأت ما جاء بها بالنسبة للتليفزيون فوجدت حال كتابها لا يقل عن حال نقادنا من الضحالة وعدم المعرفة، هذا بالإضافة إلى حقد رهيب على الدراما التليفزيونية المصرية. ورغبة مجنونة فى الهجوم والتطاول عليها وعلى كتابها دون أن يكون لدى هؤلاء الكتاب المبرات المقنعة فى الوقت الذى يشيد البعض منهم بالدراما التليفزيونية السورية فألقيت بهذا الهراء بعيدًا تاركًا الحقد يأكل صدور من كتبوا تلك المقالات.

الدراما والتليفزيون

قام التليفزيون بغزو بيوتنا وحياتنا. فهو يؤثر بقوة فى أفكارنا وقام بتغيير العادات بالنسبة لكل من يحيا على الأرض. والتليفزيون هو الوحش لا يقوى أحد عن إشباعه ولذلك فإنه التهم الأدب والمسرح والسينما والصحافة والإذاعة. والحقيقة أن التليفزيون إنما يعنى فى جوهره بالنسبة للدراما أن المؤلف يحاول أن يروى قصة أمام متفرج واحد ليس مضطرا لسماعها ولم يدفع فى مقابلها أجرا لمقعد فى إحدى دور العرض لكى يشاهدها. ومع ذلك فلابد من العمل على إثارة اهتمامه بمهارة وقوة حتى لا يضطر هذا المتفرج إلى أن ينتقل إلى قناة أخرى أو يضطر إلى إغلاق جهاز التليفزيون.

الدراما التليفزيونية المسلسلة هى آخر صيحة فى عالم الفنون الدرامية. يقبل عليها الناس بشكل منقطع النظير وانتشارها فى ازدياد خاصة فى عصر الأقمار الصناعية التى وسعت من دائرة البث والاستقبال وزادت من عدد القنوات المتاحة. ويكفى أن هذا النوع من الدراما يقتحم على الناس بيوتهم ويطبع أفكارهم وعواطفهم بطابعه.. وهو عمادهم الرئيسى فى التسلية والمتعة خاصة فى المجتمعات النامية. أصبحت عمادهم فى التسلية الحياتية الميسرة التى لا تلجئهم إلى ارتداء ملابس واستخدام وسائل انتقال أو شراء تذاكر فى مسرح أو

أحد دور العرض السينمائى أو حتي الجلوس فى مكان مكلف والتعرض لأنظار من يحبون ومن لا يحبون. وبعد كل حلقة يوميا يدهشك عدد من يتناولونها بالنقد والتعليق فى اليوم التالى.

إذا سلمنا بأن المسلسل الدرامى أصبح الآن هو الشكل الأمثل فى الدراما التليفزيونية وذلك بناء على شعبيته الطاغية فقد أصبح من أهم الوجبات الفنية للمواطن العربى خاصة لمن يقضون أغلب أوقاتهم داخل البيوت. وكثرت القنوات التى تختص بعرض المسلسلات فقط وهذا يجعلنا نتساءل: هل سوف يكون هذا فى صالح الدراما التليفزيونية أم أنه سوف يؤدى إلى المزيد من الاستسهال من أجل إنتاج أكبر كم من المسلسلات لهذا الوحش الذى لا يشبع بصرف النظر عن مستواها؟.

وفى رأينا أن هذا الشكل من الأنواع الدرامية المرئية لم ينضج بعد النضج الكافى عندنا وإنما تقولب فى قالب ثابت لا تطور فى شكله. وربما يرجع ذلك إلى أنه ليس لدينا منه هذا النوع تراث كبير نعتمد عليه فى ممارستنا لهذا الفن الوليد مثلما يحدث فى المسرح أو فى السينما. فعندنا فى عالمنا العربى مسرحيات مختلفة الأشكال والتطور. وعندنا فى السينما أفلام ناضجة بصرف النظر عما يحدث الآن من تدهور السينما المصرية. ففى الوقت لذى نرى فيه أن الفيلم السينمائى استفاد بوجه عام بقدر كبير من التطورات التكنولوجية الخطيرة فى الآلات حتى خرجت إلينا أفلامٌ مبهرة قامت بالارتقاء باللغة السينمائية. وأصبح الفيلم السينمائى يسير فى طريقه الصحيح نحو تحقيق لغة خاصة به تبعده عن مجال الأدب بحيث لم يعد تابعا له. فى حين أننا نرى الدراما التليفزيونية وخاصة عندنا فى مصر وفى المنطقة العربية مازالت رازحة تحت تأثير المسرح والإذاعة . ومعظم من يقومون بكتابة الدراما التليفزيونية المسلسلة عندنا هم السبب فى تأخرها الفنى. فقد أخلد هؤلاء القائمون عليها إلى شكل ثابت ولم يعد يعنيهم سوى نجوم التمثيل والمكاسب المادية من ورائهم وشحن الأشرطة بالثرثرة واللغو فى موضوعات متكررة لا إبداع فيها ولا دراية بفن التعبير المرئى.

إنه من الغريب أن يزدهر هذا الشكل الدرامى أى المسلسل التليفزيونى الذى قد تتجاوز حلقاته المائة أحيانا. ففى الوقت الذى تقوم بعض دور النشر فى إنجلترا وأمريكا وفرنسا بتقديم طبعات مختصرة للأعمال الروائية الكلاسيكية وذلك لسرعة إيقاع الحياة. فالقارئ لم يعد لديه الوقت حتى يقرأ النص الأصلى الذى كتبه تولستوى لرواية «الحرب والسلام» أو رواية «الإخوة كرامازوف» لدوستويفسكى أو النص الأصلى لرواية «توم جونز» لهنرى فيلدنج أو رواية «البؤساء» لفيكتور هيجو بأجزائها التسع وغيرها من الروايات الطويلة للغاية. ولكن كما سبق أن ذكرنا أن المسلسلات التليفزيونية الطويلة تلقى شغفا وإقبالا من المتفرج بوجه عام فى كل مكان من الدنيا. وربما يرجع السبب فى هذا إلى تقسيم العمل الدرامى التليفزيونى إلى حلقات إنما يوفر الوقت للمتفرج فيستطيع أن يشاهد كل يوم حلقة فى غضون أربعين دقيقة أو ساعة على الأكثر. ويوفر المسلسل للمتفرج إثارة يومية عندما يجد نفسه شغوفا إلى معرفة ما سيحدث كل يوم. إن سيكولوجية المتفرج للمسلسل التليفزيونى قد تختلف عن سيكولوجية المتفرج للفيلم فى دور السينما ربما متفرج الفيلم السينمائى يملك من حرية الوقت أكثر من المتفرج التليفزيونى . إن متفرج السينما قد قرر مع سبق الإصرار الخروج من بيته أو عمله وهو يرغب فى تناول جرعة من الترفيه قد تستغرق وقتا طويلا من الذهاب والمشاهدة والإياب أو التسكع بعد المشاهدة. قد يريد متفرج السينما أن يبتعد عن بيته هربا من مشاكل أسرته وهو فى ذلك يختار الوقت المناسب . وإذا كان هذا المتفرج يعيش بمفرده ويشعر بالوحدة فإنه يذهب إلى مجتمع مؤقت وهو جمهور دار السينما الذى يتحد معه فى الهدف وهو الرغبة فى التسلية والمتعة. فيضحك مع من يضحكون ويبكى مع من يبكون ويمارس شتى العواطف الإنسانية فى مشاركة وجدانية قد لا يحصل عليها أمام جهاز التليفزيون. ولذلك فإن مشاهدة الفيلم السينمائى فى التليفزيون تختلف فى تأثيرها عن مشاهدة نفس الفيلم فى دار العرض.

كانت مصر هى أسبق الدول العربية فى تقديم الدراما التليفزيونية وهى تعتبر بذلك الرائدة لهذا الفن فى الوطن العربى والمعلم الأول للدراما العربية

التليفزيونية فى شكلها المتعارف عليه. وقد اعتمدت الدراما التليفزيونية فى البداية على كتاب الإذاعة وكتاب المسرح إلى أن اقتحم هذا المجال مجموعة من الشباب الموهوب المثقف الواعى وأتشرف أننى كنت واحدا منهم وهم فتحى زكى وعاصم توفيق ومصطفى كامل وجلال الغزالى وفيصل ندا ورأفت الميهى. قدم هؤلاء الشباب شكلا من الدراما التليفزيونية يطلق عليه «تمثيلية السهرة» ثم اقتحم عاصم توفيق ومصطفى كاملو فيصل ندا وفتحى زكى مجال المسلسل التليفزيونى. وكان نتاج ذلك العديد من المسلسلات مثل «القاهرة والناس» و«لا تطفئ الشمس» وثلاثية الساقية» ومسلسل «هارب من الأيام» وغيرها. وحققت هذه المسلسلات نجاحا كبيرا ليس فى مصر ولكن على مستوى العالم العربى. وأصبح للمسلسل التليفزيونى موعدا يحرص عليه الكثيرون وتطور الأمر بعد ذلك ودخل المجال كتاب آخرون مثل أسامة أنور عكاشة ومحفوظ عبدالرحمن ويسرى الجندى وأضفوا على المسلسل الطابع الأدبى خاصة الاعتماد الكبير على الحوار. ثم دخل بعض كتاب السينما هذا المجال مثل محسن زايد ووحيد حامد وعدت أنا للكتابة من وقت لآخر بعد إن شغلتنى الكتابة للسينما. وكان دخول كتاب السينما له التأثير الكبير على شكل الدراما التليفزيونية الذى يتميز بالمشاهد القصيرة والحوار القليل إلى حد ما والاهتمام بالتعبير البصرى وسرعة الإيقاع. ولذلك كنت دائما أقول أن أفضل من يكتب المسلسل التليفزيونى هو الكاتب السينمائى وأسوأ من يكتب الفيلم السينمائى هو كاتب المسلسل التليفزيونى وهذا بالطبع فى مصر.

وكثر الطلب على المسلسلات التليفزيونية خاصة عندما انتشرت شركات الإنتاج الخليجية وأنشئت لها مكاتب اتصال فى مصر. وكانت هذه الشركات تعمل بنظام عمال التراحيل. كانت تقوم بشحن العاملين فى أى مسلسل من المصريين إلى أحد استوديوهات دبى أو عجمان أو فى الكويت أو حتى بعض الاستوديوهات فى اليونان وألمانيا وبولندا حيث يقيمون هناك فترة العمل فى المسلسل ثم يتم الإفراج عنهم ويعودون إلى بلدهم. ومنذ هذه الفترة واقتحم عالم كتابة المسلسلات التليفزيونية كل من هب ودب. بل قامت المحطات الكبيرة بالعمل

بنظام الإعلان وهو نظام يمنح النجم سلطات كبيرة. فاختارت النجوم النصوص حسب ما يرون بصرف النظر عن مستواها الفنى والفكرى المهم تواجدهم فى كل مشهد ويقولون ما يريدون ويرتدون من الثياب ما يروق لهم.

ونحن عندما نتحدث عن الأسباب التى أدت إلى انهيار الدراما التليفزيونية فى مصر نجد أن أهم الأسباب هو نظام النجم وكذلك الإعلانات التى أدت إلى هذا النظام. فقد قضت الإعلانات من قبل على السينما فى مصر عندما شاعت الإعلانات فى شرائط الفيديو للأفلام المصرية فأصبح المنتجون المصريون ينتجون أفلاما خصيصا من أجل هذه الإعلانات ومن ثم ظهر ما يعرف بأفلام المقاولات . وهى أفلام قليلة التكلفة والفن صنعت من أجل ما يعرف بأفلام المقاولات. وهى أفلام قليلة التكلفة والفن صنعت من أجل رواج الإعلانات فقط وتعتبر أسوأ ما أنتجته السينما المصرية بالإضافة طبعا إلى معظم الأفلام الحالية التى يطلقون عليها بالسينما الشبابية.

ومن الممكن أن توجد الإعلانات أثناء عرض المسلسل ولكن لابد من تقنين وجودها بحيث يراعى السيناريست والمخرج هذا كما يحدث فى أمريكا. ولابد من الحد من سطوة النجم حتى لا يتدخل فى الجوانب الفنية فى المسلسل خاصة الذين يتمتعون بمستوى طيب من الجهل . ويجب كذلك التقليل من كم الإنتاج وفقا للإمكانيات الفنية الجيدة فإن كثرة الإنتاج تعطى انطباعا سيئا عن المستوى العام للدراما التليفزيونية فمن بين ستين مسلسلا فى العام لا نجد سوى عشرة مسلسلات يمكن مشاهدتها بارتياح بينما الخمسين الباقية لا علاقة لها بفن الدراما التليفزيونية ، ومن الملاحظ أن المسلسلات السيئة المستوى إنما تتركز فى قطاعات التليفزيون المصرى أما أفضل المسلسلات فيقوم بإنتاجها القطاع الخاص الذى يحرص على تقديم سلعة جيدة حتى يجد من يشتريها.

اقتحم السوريون منذ ما يقرب من ربع قرن مجال الدراما التليفزيونية وكان فى تخطيطهم المستقبلى منافسة الدراما التليفزيونية المصرية التى تتلمذوا على أيدى صانعيها فى البداية ثم أصبحوا بعد عدة سنوات من المنافسين لمن تعلموا على أيديهم.

كانت هناك صعوبة فى الانتشار فى البداية وذلك لضعف التقنية ولغة الحوار المحلية حيث كانت اللغة العامية المصرية التى يرجع الفضل لانتشارها إلى السينما المصرية التى تمكنت من قلوب الجماهير على مستوى العالم العربى. ويعود الفضل إلى النهوض بالدراما التليفزيونية السورية إلى عودة المخرجين الذين كانوا يدرسون السينما فى الخارج ولأن الإنتاج السينمائى السورى محدود للغاية وهناك عدد من المخرجين الذين يفوق عن الأفلام فقد اتجه معظمهم إلى التليفزيون. وبدخول هؤلاء المخرجين مجال الدراما التليفزيونية تغير الوضع تغيرا كبيرا. ولكن هذا التغير لم يبرز البروز الكافى فى البداية سوى فى المسلسلات التاريخية التى بدأت تحظى بشهرة وتقتحم حلبة المنافسة. ولم يحظ المسلسل الإجتماعى السورى بإقبال كاف أمام منافسه المسلسل الإجتماعى المصرى الذى يتعرض تقريبا لنفس الموضوعات التى يعالجها المسلسل السورى ولكن بنجوم أكثر شهرة من النجوم السوريين وبتقنية أعلى من ناحية السيناريو والإخراج. أما المسلسل الكوميدى فهو يأتى فى معظمه أقرب إلى الشكل المسرحى حيث المشاهد طويلة للغاية والحوار مكرر ويفتقد معظم ممثلى هذا النوع إلى خفة الظل. ولكن مع مرور السنوات وازدياد الخبرة وكثرة القنوات التليفزيونية بدأ النضج يعرف طريقه إلى المسلسلات الاجتماعية عن طريق اختيار موضوعات مهمة ومعالجتها بشكل أفضل عما قبل. وبذل المخرجون جهدا وتطور عنصر التمثيل وابتعد الممثلون عن الأداء المسرحى والإذاعى ولذلك استطاعت هذه المسلسلات أن تغزو قنوات الخليج التليفزيونية خاصة وأن معظم القائمين على إدارة هذه القنوات من السوريين والفلسطينيين من الذين لا يشعرون بالحب نحو المصريين وربما هذا ما لمسته عندما كنت أقوم بجولة فى دول الخليج وزيارة المحطات التليفزيونية.

وبوجه عام إذا كانت هناك أزمة فى الدراما التليفزيونية فهى أزمة كتابة وإخراج وإنتاج ونقد. وحاول البعض من الطرفين تبادل الخبرات وهذا التبادل بشكل أكبر من جانب المنتجين المصريين الذين استعانوا فى البداية بالنجوم

السوريين ثم استعانوا بالمخرجين منهم حتى وصل الأمر فى السنة الأخيرة إلى وجود حوالى ستة مخرجين سوريين والأمر فى ازدياد ولكن هذا فى رأيى لن يغير من الوضع الراهن شيئا.

عندما لجأ السوريون إلى إنتاج المسلسلات التاريخية ساندتهم الدولة ووفرت لهم الإمكانيات الضخمة من البشر والمعدات والأسلحة خاصة فى المشاهد التى تقتضى وجود عدد ضخم من البشر على شكل جنود أو فرسان أو ما يستوجب وجودهم. ولكن هذا لا يعنى أنهم كانوا يجيدون إخراج المعارك وتحريك هذه المجاميع الضخمة من البشر. وربما أضاف كل هذا شيئًا من الإبهار فى الصورة على عكس ما نراه فى المسلسلات التاريخية المصرية التى تخلو من هذا الإبهار وذلك لضعف الإنتاج وعدم مساندة الدولة.

وعندما نتحدث عن المسلسلات التاريخية التى تعالج على سبيل المثال شخصية معروفة وما سوف أقوله فهو ينطبق على المسلسلات التاريخية العربية لا المصرية فقط. فنحن نجد أن هذا النوع من المسلسلات يسير على نمط واحد فهم يقدمون لنا الشخصية منذ ولادتها حتى مماتها وشحن كل كبيرة وصغيرة مرت بها حياته وذلك لاستهلاك أكبر قدر من الوقت وعدد الحلقات. وبالطبع فإنه من الأفضل اختيار موقف درامى مهم وذى دلالة فى حياة الشخصية ،وما نجم عن هذا الموقف من تطورات درامية شائقة.

ونرى الكاتب فى معظم الأحيان يلتزم بالتاريخ التزاما صارما وكأنه ليس هناك فرق بينه وبين المؤرخ ويرجع ذلك إلى جهل معظم كتاب الدراما بالفرق بين الفن والتاريخ. فنحن نجد أن هذا الفرق الجوهرى واضحا فى الأعمال المسرحية أو الروائية التى كتبها شيكسبير أو مارلو أو شيلر أو ڤيكتور هيجو أو ألكسندر دوماس الكبير أو سير والتر سكوت أو جان أفوى أو روبرت بولت. لا يدرك كاتب المسلسلات التاريخية أن المتفرج لا يجب أن يستقى معلوماته التاريخية من العمل الفنى ولكن من كتب التاريخ. لا يعلم أن الحقيقة التاريخية هى حقيقة خاصة، حقيقة صغيرة، حقيقة محدودة بزمن معين ومكان معين، أما الحقيقة الفنية هى حقيقة إنسانية: حقيقة لا تتناول ما حدث ولكن ما يمكن أن يحدث.

ولذلك تأتى المسلسلات التاريخية مثل كتب التاريخ تقرؤها مرة واحدة من أجل المعرفة فقط وليس من أجل المتعة والارتقاء بالمشاعر والرغبة فى الاستفادة وممارسة التجربة الجميلة مرة أخرى كما يحدث فى الفن. وهى فى نفس الوقت تفتقر إلى الحرفية الجيدة فى كتابتها فهى تأتى مجرد أحداث متراصة إلى جوار بعضها لأن الكاتب يقوم بتجميع معظم هذه الأحداث من كتب التاريخ ويغلب عليها الحوار المباشر - ليس هناك مشهد يعتمد فى بنائه على الصورة والإيجاز فى الحوار لأن كل ما يهم الكاتب هو توصيل المعلومة حتى ولو بشكل تقريرى. ولذلك يأتى المشهد فى كثير من الأحيان أشبه بالمشهد المسرحى فى حواره. لايدرك كتاب المسلسلات التاريخية أن هذا النوع من الكتابة تصل فيه الحركة الدرامية الظاهرة إلى أقصى قدراتها وأن الصراعات والدسائس توفر الفرصة للتعبير بالصورة وبالتالى يكشف هذا عن براءة الممثل فى الأداء البصرى بحيث لايزعجنا بكثرة ما يقوله.

وتتميز الشخصية الدرامية التاريخية بالحيوية وتنوع أبعادها خاصة عندما لاتتحدد بإطارها التاريخى فقط وإنما تلقى بظلالها على الحاضر الذى يعيشه المشاهد فى كل زمان ومكان. فكاتب العمل الفنى فى مجال الأدب أو السينما أو التليفزيون عندما يتعرض للشخصية التاريخية لايدع التاريخ يرسم له ملامح شخصيته التاريخية ولكن يقوم هو برسمها حسبما يتفق مع الفكر الذى يريد أن يوصله إلى القارئ أو المشاهد. وقد رأينا هذا مثلا فى شخصية كليوباترة عند شيكسبير وعندما عالجها جون درايدن وعندما عالجها برناردشو وسير رايدا هيجارد. وكذلك شخصيته كاليجولا التى عالجها ألبير كامى وعندما ظهرت فى فيلم «المصارعون» وفيلم «كاليجولا» وشخصية سير توماس مور فى فيلم «رجل لكل العصور» وغيرها من الشخصيات.

نحن لانرى فى المسلسل التاريخى العربى فى معظمه سوى أشباح تتحرك أمامنا لا هوية لها سوى زمن الأحداث أو معلوماتنا المسبقة لا شخصيات من لحم ودم فالشخصية الدرامية تصبح من لحم ودم من خلال الإقناع وليس من خلال الإقناع التاريخى والشىء المضحك الذى ألفناه فى هذا النوع من المسلسلات هو

المبالغة فى اختيار الممثلين الذين يقومون بالأدوار التاريخية وأقصد أيضا المبالغة فى المكياج. وفى كثير من الأحيان يقوم المخرج بتقسيم شخصيات المسلسل إلى قسمين وهما الطيبون والأشرار. ويا للهول كما كان يقول يوسف وهبى من المكياج الذى يختاره المخرج للأشرار رغم أنه فى معظم الأحيان نجد أن الدافع التاريخى يقول إن هذه الشخصيات الشريرة كانت تتمتع بوسامة الوجه. وعلى سبيل المثال لا الحصر فكل كتب التاريخ تصف أبا لهب بأنه كان وسيما للغاية وإنما سمى بأبى لهب لشدة احمرار وجهه الذى يفيض صحة وجمالا. ولكننا نجده دائما فى معظم المسلسلات التى تعالج فترة السيرة النبوية رجلا يفيض فى هيئته بشاعة وقبحا. وحتى لو كان المخرج يقصد التورية فهى تورية ساذجة. يكون الشر قويا فى تأثيره عندما يصدر عن إنسان لاتوحى هيئته بذلك ضمن الأفضل وجود التناقض بين المظهر والسلوك والغريب هنا أن التاريخ يحقق هذه المفارقة الدرامية التى لاتحققها الأعمال الدرامية التاريخية ونجد أيضا معظم العيوب السابقة فى تلك المسلسلات المأخوذة عن التراث الشعبى. فالتراث الشعبى يقترب أحيانا من الأساطير. قام الأدب اليونانى القديم على استلهام الأساطير الإغريقية. استخدم شعراء المسرح وشعراء الملاحم هذه الأساطير استخداما فنيا له دلالته أضفوا عليها بفنهم ما جعلها تبدو واقعية. جعلوها فى حيز إمكانية الحدوث. أصبح لها معنى تحدى الزمن إلى وقتنا هذا كلنا نتذكر ما فعله طاهر أبوفاشا مع حكايات «ألف ليلة وليلة» بحيث نستطيع أن ننسب حلقاته الإذاعية عن هذا التراث كإبداع له. كان بالفعل مبدعا وليس معدا. اختار اللغة المناسبة رغم ما فيها من سجع فلم يكن بها تكلف، استطاع أن يعطى لكل حكاية معنى وساعده على ذلك المخرج الإذاعى العظيم محمد محمود شعبان فى وقت لم تكن التكنولوجيا العالية قد غزت الفن الإذاعى كما يحدث الآن. وعندما أراد المخرج فهمى عبدالحميد أن يبدع فى الإخراج ويستخدم الإمكانيات الهائلة فى الأجهزة التليفزيونية لم يجد سوى نصوص طاهر أبو فاشا فقدم لنا روائع تليفزيونية من حكايات «ألف ليلة وليلة» التى أبدعها إذاعيا طاهر أبوفاشا.

وشخصية جحا على سبيل المثال هى شخصية ساخرة تفيض بالنوادر المضحكة والتى لاتخلو من الحكمة فى نفس الوقت. ما المانع أن يضحك القارئ

أو المشاهد ويستمتع ويستفيد فى نفس الوقت أذكر أن شخصية جحا قدمتها الإذاعة المصرية فى حلقات منذ حوالى خمسين عاما فى رمضان وقام إسماعيل يس ببطولتها. كنا ننتظر كل ليلة فى رمضان بعد الإفطار هذه الحلقات كبارا وصغارا لنستمتع بحلقاتها. ولكن عندما جاء إلينا جحا فى التليفزيون من بضع سنوات جاءت حلقاته مصنوعة ومتكلفة ثقيلة الظل حتى الأفكار التى تطرحها عن ظلم الحاكم تكررت من قبل فى العديد من الأعمال الفنية. يقول الناقد الفرنسى بوالو فى كتابه «فن الشعر» من ترجمة رجاء ياقوت:

ليكن أسلوبكم جميلا وبسيطا

نبيلا دون عجرفة ولطيفا دون تزويق

لاتقدموا للقارئ إلا ما يحبه

وفى بداية التسعينيات من القرن السابق ظهر إلى الوجود ما يعرف بالدراما الخليجية بدأت بالطبع بشكل متخلف وكانوا يستعينون من أجل تطويرها بمؤلفين ومخرجين وممثلين من مصر. وكان للأسف من يذهب إليهم من مصر كان يشعر أنه ذاهب من أجل المال وليس من أجل الفن. ولذلك كانت الأعمال تبدو بشكل متخلف يثير السخرية والرثاء الفنى وعندما استقلت الدراما التليفزيونية الخليجية ازدادت سوءًا فى البداية من ناحية عناصرها الفنية خاصة عنصرى التأليف والتمثيل فكنا نرى ممثلين يتحدثون بأصوات عالية دون داع وكأنهم يخشون ألا يسمعهم أحد المشاهدين بحيث يذكروننا بفترة أول دخول الصوت إلى الفيلم السينمائى. ولكن من الملاحظ أن هناك تطورًا فنيًا بدأ يتسلل إلى بعض المسلسلات الخليجية ولكن بشكل بطىء فهم مازالوا فى حاجة إلى بعض الخبرات.

وبدأ المسلسل التركى يرسل بوادره عن طريق الدوبلاج وأدهشنا ذلك الإقبال الكبير عليه والإعجاب من جانب المتفرج العربى. ولكن من خلال المسلسلين اللذين شاهدناهما وهما مسلسل «نور» و«سنوات الضياع» نجد أن معالجتهما

الدرامية لايختلفان عن أسوأ المسلسلات الميلودرامية فى الوطن العربى هذا بالإضافة إلى المشاهد الطويلة وبطء الإيقاع وكثرة الدموع والمغالاة فى التمثيل ولايختلف المسلسل التركى فى التقنية الفنية عن المسلسل العربى فى شىء، رغم أنه فى تركيا سينما متقدمة تحصد الجوائز فى المهرجانات الدولية وعلى رأسها مهرجان كان. ولكن يبدو أن النجاح الذى حظى به المسلسل التركى فى المنطقة العربية بالإضافة إلى ميلودرامية أحداثه أن الممثلين على درجة عالية من الوسامة بالنسبة للرجال، والنساء على درجة عالية من الجمال أو ربما أنه يقدم وجوها لم يألفها المتفرج العربى الذى ربما أصابه الملل من كثرة مشاهدته لنفس الممثلين العرب. كما أن المسلسل التركى يهتم كثيرا بإبراز الأماكن الطبيعية الجميلة فى تركيا ويجيد تقديم مشاهد الحرب والقتال وربما يعود ذلك إلى دراية الأتراك بإخراج هذه المعارك وأن هناك متخصصين على درجة عالية من البراعة فى تنفيذ المعارك.

لا أظن أن الرياح التى أتت من تركيا أتت بثمار طيبة وإنما سوف تزيد من أزمة الدراما التليفزيونية فى الوطن العربى إذ سرعان ما سوف يقوم العاملون فى مجال هذا النوع من الفن بتقليد المسلسلات التركية بموضوعاتها المستهلكة

ربما يقترب المسلسل التليفزيونى الأمريكى فى مبدأ ظهوره من فترة بداية السينما فى أمريكا خاصة وأن اختراع التليفزيون وانتشاره هناك كان قريبا من تاريخ اختراع السينما وانتشارها. وقد بدأ ظهور المسلسلات فى السينما وكانت تعرض كبرنامج تكميلى مع الفيلم الروائى الطويل فى دور العرض ثم يتم عرض المسلسل بعد ذلك فى التليفزيون. وكانت معظم المسلسلات الأمريكية فى بدايتها شبيهة بأفلام الحركة وأفلام الغرب وأفلام الخيال العلمى ولم تظهر المسلسلات الاجتماعية إلا فيما بعد.

كثرت فى فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى شركات الإنتاج التليفزيونى وكثرت المحطات وكثرت القنوات فبدأت مرحلة الإنتاج الوفير. وتسير شركات الإنتاج التليفزيونى الأمريكية بالنسبة للمسلسلات الدرامية على نهج شركات الإنتاج السينمائى الكبرى ولذلك فإنها تخطط لإنتاج مسلسلات

تليفزيونية على غرار كل أنواع الأفلام السينمائية. فهناك مسلسل الحركة بكل أنواعه والمسلسل البوليسى وهناك المسلسل الكوميدى والمسلسل الاجتماعى وهناك العاطفى والخيال العلمى. وتطور الأمر بعد ذلك فأنتجوا المسلسلات التاريخية الضخمة. وأعادوا إنتاج معظم الأعمال الأدبية الشهيرة حتى التى تحولت منها إلى أفلام وذلك مثل معظم مؤلفات تشارلز ديكنز ومنها: قصة مدينتين - دافيد كوبرفيلد - أوليفر تويست - الآمال العظيمة وغيرها؛ وأعمال جين أوستين مثل الكبرياء والهوى وإحساس ورقة شعور - منتزه ما نسفيلد وإما. والأسلوب المتبع فى المسلسلات الأمريكية هو الحفاظ على اهتمام المتفرج العادى ووضعه دائما فى حالة من التشويق حتى ولو وصلت حلقات المسلسل إلى مائتى حلقة أو أكثر كما نرى فى مسلسل «الجرىء والجميلة» ومسلسل «فالكون كريست» ومسلسل «بيتون بليس» وغيرها من المسلسلات الطويلة ويلعب الإعلان دورا كبيرا فى أمريكا. فيتم قطع حدث المسلسل عبر فترات الإعلان. ويتم تركيب الإعلان فى الحلقة ويتم قطع المسلسل بعد كل سبع دقائق. ويشترط هذا الإجراء بناء دراميا خاصًا يقوم على أساس من الزمن الذى يحتله تقديم الإعلانات . وفى خلال الأعوام من ١٩٤٦ - ١٩٧٥ وصلت نسبة زيادة الإعلانات إلى حوالى ١٠٠٪ ووصلت عائدات التليفزيون فى أمريكا من هذه الإيرادات بعد عشر سنوات إلى نسبة ٦٠٪ من إجمالى نفقات الإعلان فعلى سبيل المثال يجلب المسلسل الناجح إلى شبكة (إن. بى. س) واردات تقدر بأكثر من مليون ومائتى ألف دولار عن كل حلقة زمنها ٦٠ دقيقة. وعلى العكس من العملية السينمائية يتمدد الإنتاج النهائى فى التليفزيون بواسطة شخصيات الممثلين المحددة والموقف المكانى العام والزمن الواقعى والتزامن البصرى والسمعى للأحداث. ويتم تأليف الحوار ويدور أداء الممثلين على أساس من هذه المعطيات الحاسمة.

ويتوقف البناء الدرامى فى المسلسل التليفزيونى الأمريكى على بعض العوامل مثل نوع المسلسل (كوميدى - اجتماعى - حركى - تاريخى - خيال علمى) على الجمهور الذى يتلقاه وزمن عرضه، فالمسلسل الذى يتم بثه فى الصباح والظهيرة حيث ربة البيت منشغلة بأمورها الحياتية وتعطى أذنها للتليفزيون أكثر مما تعطى

بصرها يتم الاعتماد فيه على الحوار كلغة تعبير أساسية. وقد لاينطبق هذا الأمر عندنا فإن ما تبثه القنوات فى فترة الصباح والظهيرة لايختلف عما يبث فى أى وقت من الأوقات. وغالبا ما يكون إعادة عرض للمسلسلات التى سبق عرضها فى الوقت المتميز. ويقل الحوار تدريجيا فى المسلسل التليفزيونى كلما تنوع الجمهور واختلط وكلما تأخر وقت إرساله ليلا حتى أن المسلسل يصبح بصريا فى بعض الأنواع خاصة مسلسلات الحركة العنيفة التى يفضل بثها فى وقت متأخر. ويقترب هذا النوع فى لغته من الفيلم السينمائى الذى يعتمد فى تعبيره على الصورة أكثر من الحوار .

ونظام كتابة المسلسلات فى أمريكا يختلف عما يحدث عندنا فى معروف البلاد العربية. فنحن نجد أن الذى يقدم مسلسلاً من ثلاثين حلقة أو أكثر أو مسلسل من عدة أجزاء هو كاتب واحد يقوم بهذا العبء الجسيم بمفرده ولهذا تفشل معظم المسلسلات. يوجد فى أمريكا فى شبكات التليفزيون الكبرى ما يعرف بالكتاب الرئيسيين. وهؤلاء الكتاب هم الذين يرسمون خطوط قصة كل مسلسل ثم يجرى بعد ذلك تقسيم الحلقات بين عدد من الكتاب المحترفين. ويقوم الكاتب الرئيسى بمراجعة كل حلقة ليتأكد من وجود الاستمرارية أو الترابط . وهذا لايعنى أن يجرى إغفال أسماء كتاب الحلقات بل يذكر دائما اسم كاتب كل حلقة . وأعتقدأن هذا النظام لو تحقق عندنا لخرجت إلينا مسلسلات درامية تليفزيونية أفضل بكثير من هذه التى نشاهدها ونحن نعانى من التكرار والملل وسوء الكتابة.

تجربتى فى الدراما التليفزيونية

لا يستطيع أن ينكر أحد الآن أن ثقافتنا العامة قد أصبحت منذ النصف الثانى من القرن العشرين تنتمى بالجزء الأكبر منها إلى ما يعرف بثقافة الصورة المتحركة. وبمعنى آخر نستطيع أن نقول إن ثقافة الصورة المتحركة قد أصبحت جزءا أساسيا فى حياتنا اليومية وبالتالى فى تطورنا الذهنى والاجتماعى. فقد أصبح الآن لا يمر يوم فى حياتنا الحالية دون أن يشاهد المرء منا فيلما سينمائيا أو حتى يجلس أمام التليفزيون ويحصل مما يبثه على الشىء الكثير أو القليل حسب رغبته.

وأستطيع أن أقول إن حياتى قد تمركزت فى الجزء الأكبر منها إن لم يكن معظمها بين وسيطين وهى كل من وسيط السينما ووسيط التليفزيون. وقد تختلف تجربتى الشخصية بالنسبة للكتابة للسينما وللتليفزيون عن أى كاتب آخر فهى تقترن إلى حد كبير بظروف عملى كموظف فى أول شركة قطاع عام للإنتاج السينمائى . وقد لعبت الصدفة دورا كبيرا فى أن أصبح كاتبا للسينما وللتليفزيون.

لم يكن فى حسبانى على وجه التحديد أن أصبح كاتبا للتليفزيون ولم تكن لى رغبة فى ذلك. كنت منذ أن وعيت على قراءة الأعمال الأدبية فى سن مبكرة وأنا

أجد فى نفسى الميل إلى كتابة القصص والروايات. وربما دفعنى هذا الميل وهذه الرغبة التى تضخمت تدريجيا فى داخلى إلى أن أعد نفسى لهذه المهمة أو لتحقيق هذه الرغبة فأقبلت على قراءة الأدب العالمى من خلال الترجمات منذ الثانية عشر من عمرى فلم أكن أصبحت أجيد أية لغة أجنبية بعْد بحيث أستطيع القراءة بها. ولذلك فبعد أن حصلت على شهادة الثانوية العامة قررت الالتحاق بكلية الآداب واخترت قسم اللغة الإنجليزية حتى أستطيع أن أتقن لغة أخرى أو لغتين غير اللغة العربية وحتى أستطيع أن أدرس الأدب دراسة منهجية تبلور وتقيم كل ما قرأته من قبل وكل ما سوف أقرؤه. كان هذا هو همى الأول بصرف النظر عما أمتهن من وظيفة بعد ذلك. وبالطبع لم يكن فى حسبانى أبدا أن أعمل فى مهنة التدريس فلست أميل إليها.

وفى خلال السنوات الأربع التى قضيتها فى الدراسة فى قسم اللغة الإنجليزية كنت أكتب القصص القصيرة محاولا أن أسير على نهج جى دى موبسان وأنطون تشيكوف وكاثرين منسفيلد . وفى هذه الفترة أيضا بدأ ولعى بالفن السينمائى يشتد تدريجيا وربما يرجع الفضل فى ذلك إلى أننى بدأت مشوار مشاهدة الأفلام السينمائية منذ السادسة من عمرى. ويرجع الفضل فى ذلك أيضا إلى نافذة شقة عمتى التى كانت تطل على دار سينما الهلال الصيفية فى حى السيدة زينب. فكنت أشاهد الأفلام المصرية التى كانت تعرض منذ فترة الأربعينيات . كانت دار السينما تعرض فى برنامجها فيلمين كل أسبوع تتوسطهما حلقة من مسلسل مغامرات أمريكى. وكنت أشاهد كل ذلك كلما قمت بزيارة عمتى مرتين أو ثلاث مرات فى الأسبوع ولذلك كنت تقريبا أحفظ كل ما أشاهده وربما مازالت أحداث وحوارات بعض هذه الأفلام عالقة فى ذاكرتى حتى الآن. هذا بالإضافة إلى صداقتى لزميل لى أثناء الدراسة الثانوية كان يعشق الفن السينمائى ولايترك فيلما أجنبيا جديدا دون أن يراه . وبدأ هذا الصديق يقتنى كل الكتب السينمائية التى كانت تصدر باللغة العربية ووجدت نفسى أسير سيره بل وأقرأ كل ما كان يكتب عن السينما فى أواخر الخمسينيات من القرن الماضى. وقادنى هذا الصديق إلى التردد على ما كانت تعرف فى ذلك الوقت بندوة الفيلم

المختار وكانت تعقد مرتين فى الأسبوع فى حديقة قصر عابدين بحيث تكون يوم الأربعاء قاصرة على المشتركين ويوم الخميس للجمهور حيث كانت قيمة التذكرة ثلاثة قروش. كان القائمون على هذه الندوة - التى كان يشرف عليها الكاتب والأديب يحيى حقى حيث كان يرأس «مصلحة الفنون» فى ذلك الوقت - يقومون باختيار أحد الأفلام الجيدة من الأفلام المصرية أو الأفلام الأجنبية. وكان المسئول عن هذه الندوة هو فريد المزاوى وهو رجل له أفضال كبيرة على الثقافة السينمائية فى مصر ومعه مجموعة من الشباب المهتمين بفن السينما حيث يقوم أحدهم كل أسبوع بالتعليق على الفيلم المختار ثم يقوم فريد المزاوى بإدارة المناقشة مع رواد الندوة. واستطعت أن أعقد صداقة مع مجموعة هؤلاء الشباب وهم أحمد راشد وعبدالحميد سعيد وهاشم النحاس ويعقوب وهبى وأحمد الحضرى الذى كان يكبرنا بحوالى عشر سنوات أو أكثر وكان فى ذلك الوقت ضابط مهندس فى الجيش ودرس السينما فى إنجلترا أثناء تواجده هناك فى بعثة هندسية.

تخرجت فى كلية الآداب ولم أجد عملا أمامى سوى أن أعمل بالتدريس فاستسلمت للأمر الواقع حيث عملت مدرسا للغة الإنجليزية فى المدرسة الثانوية بمدينة الإسماعيلية . وفى هذه الفترة أنشأ المخرج صلاح أبو سيف معهدا لدراسة فن السيناريو السينمائى. كان صلاح أبو سيف يضع يده على أهم مشكلة فى السينما المصرية وهى السيناريو حيث كان كتاب السيناريو المتميزون فى ذلك الوقت لايتعدى عددهم أصابع اليد الواحدة. وكان أبرزهم ثلاثة وهم على الزرقانى والسيد بدير ويوسف جوهر. كان الإنتاج السينمائى يصل أحيانا إلى ستين فيلما فى العام وكانت الأفلام الجيدة قليلة.

استطاع صديقى وزميل الدراسة منذ الإعدادية حتى تخرجنا فى كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية رأفت الميهى أن يلتحق بمعهد السيناريو وفى معهد السيناريو تعرف صلاح أبو سيف على الصديق رأفت الميهى ولمس فيه الموهبة والثقافة وكان صلاح أبو سيف بصدد إنشاء قسم للقراءة والإعداد فى الشركة المصرية العامة للإنتاج السينمائى التى كان يرأسها وضم إلى هذا القسم بعض

الشباب من خريجى الجامعة ومعهد الفنون المسرحية حيث إن معهد السينما فى ذلك الوقت لم يكن أخرج دفعته الأولى من الدارسين فيه. واختار الأستاذ صلاح أبو سيف الصديق رأفت الميهى من ضمن من اختارهم ليعملوا فى هذا القسم ولم يكن العدد الذى كان يريده قد اكتمل ولذلك أخبر رأفت الأستاذ صلاح بأن لديه صديق على درجة كبيرة من الثقافة ومن خريجى قسم اللغة الإنجليزية مثله فطلب منه الأستاذ صلاح أبو سيف أن يقابله.

كنت أعود إلى القاهرة كل يوم خميس لزيارة أسرتى وأعود إلى الإسماعيلية فى نهاية يوم الجمعة. وفى إحدى المرات عند ذهابى إلى القاهرة أخبرتنى أمى أن صديقى رأفت الميهى قد أتى وأعطاها ورقة وطلب منها أن أتصل به للأهمية. وعندما قرأت الورقة أدركت الموضوع وذهبت حيث قابلت الصديق رأفت وحدد لى يوما لمقابلة صلاح أبو سيف وأخبرنى بأنه لاوساطة فى الأمر فكل شىء يتوقف على كفاءتى واقتناع الأستاذ صلاح أبو سيف بأننى أصلح للعمل معهم.

ذهبت وقابلت الأستاذ صلاح أبو سيف فى مكتبه بمقر الشركة فوجدته إنسانا بسيطا فى غاية من التواضع . وطلب منى أن أحدثه عن نفسى قليلا ثم أعطانى رواية «شمس الخريف» لمحمد عبدالحليم عبدالله لأقرأها وأكتب عنها تقريرا يفيد بمدى صلاحيتها للسينما. وكنت بالفعل قد قرأت هذه الرواية من قبل ضمن جميع أعمال هذا الأديب التى قرأتها ولكننى لم أخبر الأستاذ صلاح أبو سيف بذلك. أعطانى الرجل أسبوعًا لأقوم بهذه المهمة.

عدت إلى مدينة الإسماعيلية وأنا أعانى من شدة اللهفة والقلق تحدونى أحلام التوفيق فى مهمتى ويدب الخوف فى داخلى من الفشل. وأعدت قراءة الرواية مرتين وقمت بكتابة تقرير عنها فى حوالى عشر صفحات حاولت أن أستعرض فيه ثقافتى الدرامية وأنهيت التقرير بعدم صلاحية الرواية لعمل فيلم سينمائى ولست أتذكر الأسباب الآن . وربما تم هذا فى خلال يومين وحصلت على إجازة عارضة وذهبت إلى القاهرة وقابلت الأستاذ صلاح أبو سيف وأعطيته ما كتبته فطلب منى أن أمر عليه بعد يومين.

وعدت مرة أخرى إلى مدينة الإسماعيلية يعصف بى القلق وأعيش فى هواجس متلاحقة تدور كلها على احتمال أن يكون ما كتبته لاينال إعجاب الأستاذ صلاح أبو سيف. وكنت أسأل الصديق رأفت الميهى من حين لآخر إذا كان قد سمع شيئا خاصا بالموضوع ولكنه كان يطمئننى بأن معظم من يعملون فى قسم القراءة لايصلون إلى ثقافتى .

وعندما قابلت الأستاذ صلاح أبو سيف أبدى الرجل إعجابه بما كتبته وطلب منى أن أذهب إلى مدير شئون الأفراد وذلك لإتمام إجراءات التعيين،وعدت بعد ذلك إلى مدرستى وقدمت استقالتى لناظر المدرسة الذى استولت عليه الدهشة عندما أخبرته بأننى سوف أعمل فى السينما. وربما هذا الاستنكار الذى قرأته فى نظرات ناظر المدرسة تحول إلى كلمات من جانب أبى الذى كان يفخر بى وسط فلاحيه ومؤاجرى أرضه وأصدقائه عندما يذهب إلى قريتنا فى ريف المحلة (إننا أصلا من محافظة سوهاج من مدينة طهطا). وأذكر أن والدى طلب منى أن أفكر جيدا قبل أن أخطو هذه الخطوة. كان والدى يشجعنى دائما على أن أكون كاتبًا وأديبًا ولكنه فى الحقيقة لم يكن متحمسا لأن أعمل فى السينما.

طلب منى الأستاذ صلاح أبوسيف بأن ألتحق بمعهد السيناريو حيث كان طلبته ممن يحترفون الكتابة بكل أنواعها ولذلك كان من بينهم أنيس منصور وحُسن شاه وصبرى موسى وبدر نشأت ومرسى جميل عزيز وبعض الذين يكتبون للإذاعة فى ذلك الوقت وبعض مخرجى البرامج التليفزيونية غير المعروفين وجميع أفراد قسم القراءة والإعداد. وكان يقوم بالتدريس فى هذا المعهد صلاح أبو سيف وعلى الزرقانى وحلمى حليم وصلاح التهامى ورجل أمريكى يدعى الدكتور هانس كان يقوم أيضا بالتدريس فى معهد السينما.

اخترت مجموعة صلاح أبو سيف ولكننى اكتشفت أننى لم أستفد كثيرا من الدراسة فى هذا المعهد ولكن الاستفادة الحقيقية كانت من خلال عملى فى قسم القراءة والإعداد وذلك بقراءة عدد كبير من السيناريوهات التى كانت تقدم للشركة. واستفدت أكثر من الدروس الخصوصية على يد الأستاذ صلاح أبو سيف عندما كان يكلفنى بمحاولة كتابة سيناريو لأحد الموضوعات من أجل

إنتاجها فى الشركة وكان يقرأ محاولاتى ويناقشنى فيها فكنت أستفيد كثيرا من ملاحظاته وتعليقاته.

كان يتردد على الشركة بعض مخرجى التليفزيون الذين يطمحون فى الحصول على فرصة لإخراج فيلم سينمائى ومن هؤلاء نور الدمرداش وإبراهيم الصحن ومحمد كامل وحسين كمال. وتوطدت بين إبراهيم الصحن وبين بعض الأفراد فى قسم القراءة والإعداد صداقة. ومن خلال معرفتى بهذا المخرج التليفزيونى استطعت أن أستشف منه ملامح كتابة التمثيلية التليفزيونية فلم أكن قد قرأت شيئا ذا أهمية فى هذا الموضوع . ربما كان أصعب ما فى الأمر فى تقنية الكتابة فى ذلك الوقت هو الانتقال من مشهد إلى آخر فقد كان تصوير التمثيلية يتم مرة واحدة دون توقف وأحيانا يكون على الهواء ولذلك فإن أى خطأ يقع أثناء التصوير لايمكن تداركه. كان المونتاج الإليكترونى يتم أثناء التصوير بعد عمل بروفات كثيرة. وكان لابد من إعطاء الفرصة للممثل أن ينتقل من ديكور لآخر داخل الاستوديو ولذلك لايمكن أن تقطع على نفس الشخصية فى حركة متصلة من ديكور إلى ديكور لأنه فى كثير من الأحيان يكون هذا الديكور بعيدا ويستغرق الممثل وقتا حتى يصل إليه ولذلك فلابد من القطع أو الانتقال إما عن شخصية أخرى أو ديكور آخر ليس فيه هذا الممثل أى أن خلق الحدث المساعد كان ضروريا فى كتابة التمثيلية التليفزيونية فى ذلك الوقت. وكذلك يجب التخفيف من المشاهد الخارجية للشوارع ووسائل المواصلات من سيارات وقطارات فسوف يستدعى هذا تصويرها سينمائيا مقاس ١٦ ملى لصعوبة انتقال الكاميرات إلى الخارج. وفى معظم الأحيان كانت نتيجة مزج اللقطات السينمائية مع لقطات الڤيديو غير مريحة وذلك يرجع إلى عدم كفاءة أجهزة النقل من السينما إلى الڤيديو أو كفاءة العاملين . وأنا أذكر أننى اخترعت استخدام الصور الفوتوغرافية الثابتة بدلا من التصوير السينمائى خاصة فيما يتعلق بمشاهد الفوتومونتاج . وكان معظم الذين يكتبون تمثيليات التليفزيون فى ذلك الوقت هم كتاب الإذاعة والمسرح وبعض كتاب السينما الذين لم يحققوا شهرة أو مكانة فنية فى السينما.

وكان كبار مخرجى التليفزيون فى ذلك الوقت يقومون بإصلاح أخطاء الكتابة بل إنهم أحيانا كانوا يعيدون كتابة التمثيلية.

اقتحمت مجال الكتابة للتليفزيون أنا ورأفت الميهى وهاشم النحاس من قسم القراءة والإعداد وذلك من خلال صداقتنا للمخرج التليفزيونى إبراهيم الصحن. وفى نفس الوقت كان الأستاذ صلاح أبو سيف يقوم بإعدادنا لنكون كتاب سيناريو للسينما . وفى هذه الفترة كلفنى بإعداد سيناريو عن مسرحية أمريكية عنوانها «إلى البيت يا ملاكى» تم إعدادها عن رواية لكاتب أمريكى شهير وهو توماس وولف. وفى أثناء محاولتى لكتابة سيناريو لفيلم «وداعا أيها الليل» عن رواية لكاتب شاب فى ذلك الوقت يدعى فؤاد جندى المحامى.

قمت أيضا بكتابة تمثيلية سهرة للتليفزيون عن قصة «نفس مدمرة» ليوسف السباعى من مجموعته القصصية «هذه النفوس». وعرضت التمثيلية على صلاح أبو سيف لمراجعتها. فقام بقراءتها وإبداء الملاحظات المفيدة فأعدت كتابتها وقدمتها للمخرج إبراهيم الصحن. وقمت بكتابة تمثيلية أخرى عن قصة لمحمود تيمور بعنوان «مكب غانية» على أن تقوم إنعام محمد على بإخراجها ولكن بعد أن تمت الموافقة عليها من إدارة النصوص والرقابة وأصبحت جاهزة للتصوير استأذنت منى إنعام على أن يقوم محمد فاضل بإخراجها لتكون أول عمل له فاضطررت إلى أن أوافق. وظهرت التمثيلية بعنوان «قلب امرأة». كنت أحضر بروفات كل تمثيلية وأحضر مناقشة تخطيط الديكور مع المخرج ومساعده ومهندس الديكور وأحضر شرح المخرج لمساعديه عن حركة الكاميرا وذلك على لوحة تصميم الديكور. وفى الاستوديو كنت أحضر بروفات الكاميرا للممثلين دون تصوير ذلك ليحفظوا تحركاتهم «الميزانسين» وأيضا ليعرف كل مصور مهمته. وكنت بالطبع أحضر التصوير الفعلى إلى أن ينتهى كل شىء وتصبح التمثيلية جاهزة للعرض. ونتيجة كل ذلك استطعت أن أستوعب كل شىء عن التمثيلية التليفزيونية منذ بدء الكتابة حتى نهاية إخراجها وأصبح بالفعل باستطاعتى أن أقوم بالإخراج كتبت سيناريو فيلم «وداعا أيها الليل» حوالى خمس مرات وذلك فى بيت المخرج حسن رضا بحضور كاتب القصة فؤاد جندى ونظل نكتب من

الساعة السادسة مساء حتى الحادية عشر ثم نذهب بعد ذلك للسهر . وفى هذه السهرات تعرفت على كثير من العاملين فى السينما من مخرجين وكتاب وممثلين. وأذكر أن أول بيت ممثلة دخلته كان بيت تحية كاريوكا حيث كانت متزوجة فى ذلك الوقت فايز حلاوة. وفى النهاية وافق الأستاذ صلاح أبو سيف على السيناريو وبدأت عملية إنتاجه. واشتغلت فى هذا الفيلم مساعدا للإخراج وكانت مهمتى مراجعة الحوار مع الممثلين.

وفجأة قدم صلاح أبو سيف استقالته من الشركة فكانت صدمة كبيرة لقسم القراءة والإعداد رغم أن صلتنا به بعد ذلك لم تنقطع أبدا فكان بالنسبة لنا كالأب الذى ترك وظيفته فقط وظل لنا بمثابة الأستاذ لنا ولى بوجه خاص إلى آخر يوم فى عمره. وحل سعد الدين وهبة محل صلاح أبو سيف فى رئاسة الشركة ولست أعرف حتى الآن لماذا اضطهد هذا الرجل قسم القراءة والإعداد ولماذا كره كل من له صلة بصلاح أبو سيف فقام بنقلنا إلى مقر الهيئة العامة للسينما والمسرح والإذاعة والتليفزيون وكان يرأسها المهندس صلاح عامر وكان قبل ذلك يعمل كبيرا للمهندسين فى الإذاعة ويختص بتسجيل حفلات أم كلثوم . وهناك فى مبنى الهيئة انقسمنا إلى جزأين.. قسم ذهب للعمل تحت رئاسة نجيب محفوظ للقراءة فقط والقسم الآخر ذهب للعمل تحت رئاسة عبدالرحمن الشرقاوى للسيناريو وكنت أنا واحدا من أفراد ذلك القسم حيث كان يضمنى أنا ورأفت الميهى وفتحى زكى وسعد مكاوى وحورية حبيشة وسناء الغزالى ورأفت الخياط وقصاص مغمور يدعى حسين الطوخى.

وفى الحقيقة فإننا لم نفعل شيئا فى هذا القسم سوى الحديث وشرب الشاى والقهوة وأغلق سعد الدين وهبة باب العمل فى وجوهنا فلم أجد أمامى سوى التليفزيون فأخذت أكتب تمثيليات السهرة التى كانت تذاع فى سهرة يوم الأربعاء وكان الناس ينتظرونها. وفى هذه الفترة من أوائل الستينيات لم يبرز فى فن الدراما التليفزيونية سوى عاصم توفيق ومصطفى كامل ورأفت الميهى وهاشم النحاس وفتحى ذكى وجلال الغزالى وكاتب هذه السطور.

تم إبعاد سعد الدين وهبة عن منصبه لأسباب لانعرفها وتحولت الهيئة إلى مؤسسة وعدت للعمل فى السينما فكتبت سيناريو فيلم «أغنية على الممر» عن

مسرحية من فصل واحد لعلى سالم. وكان الفيلم يموج بالحركة والمعارك العسكرية ولايصدق من يراه أنه مأخوذ عن مسرحية من فصل واحد. ثم كتبت فى نفس الوقت فيلم «واحد فى المليون» حيث تدور أحداثه فى مكان واحد وهو مكتب موثق فى الشهر العقارى يدخله أنماط مختلفة من الناس. ثم كتبت بعد سنة سيناريو فيلم «ليل وقضبان» عن رواية لنجيب الكيلانى وكانت أحداثه تدور أيضا فى مكان واحد فكنت أشبه بكتاب المسرح الكلاسيكيين الذين يتقيدون بوحدة المكان ووحدة الزمان.

وأخذتنى السينما فترة طويلة من التليفزيون خاصة وأن الدراما التليفزيونية حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضى كان التليفزيون المصرى هو الذى يقوم بإنتاجها فلم تكن الدراما البترولية التى ينتجها تليفزيونات الدول الخليجية لم تكن ظهرت بعد وكانت أجور التليفزيون المصرى لاتشجع إلا الناشئين فى تلك الفترة مثل أسامة أنور عكاشة ويسرى الجندى ومحفوظ عبدالرحمن الذى هرب بعد ذلك إلى العمل فى إحدى دول الخليج وربما كانت الكويت وكذلك هرب عاصم توفيق إلى دولة قطر.

عدت للكتابة للتليفزيون فى أواخر السبعينيات بمسلسل «القناع الزائف» المأخوذ عن رواية أمريكية لا أذكر مؤلفها الآن وكانت بعنوان «نافذة على الميدان» وكانت هذه هى المرة الأولى التى أقوم فيها بكتابة مسلسل بعد أن كتبت ما يقرب من عشرين فيلما سينمائيا ولذلك انطبعت كتابة هذا المسلسل بالأسلوب السينمائى الذى يعتمد على الصورة وكثرة الأحداث والحوار الموجز وبناء السيناريو بشكل تشويقى وإثارة لهفة المتفرج. ولم يكن هناك تقيد بعدد الحلقات فقد كان هذا المسلسل يتكون من ١٥ حلقة وقامت شركة قطاع خاص بإنتاجه. وكتبت بعد ذلك مسلسل «برديس» عن رواية من جزئين لإبراهيم الوردانى وخرجت من الجزاين بسبع عشرة حلقة واعتبره النقاد نموذجا للمسلسل التليفزيونى.

لجأ إلى المخرج سعيد مرزوق لإعادة كتابة مسلسل عن حياة «الشيخ الرئيس ابن سينا» كان كتبه مؤلف مسرحى يدعى مصطفى بهجت وذلك لتليفزيون

الكويت وعندما قرأت عن الشخصية وجدتها شخصية ثرية دراميا وتاريخيا لم يعطها المؤلف حقها ولذلك تحمست لها. ولم أكتب مسلسل «ابن سينا» بالطريقة التى تكتب بها المسلسلات التاريخية التى تتعرض لحياة إحدى الشخصيات لمجرد التعريف به ولكن بالطريقة التى تكتب بها الأعمال الدرامية عندما تتعرض لإحدى الشخصيات وتدور أحداثها حول خطأ تراجيدى تقع فيه هذه الشخصية أو التمسك بمبدأ من المبادئ يؤدى إلى صراع ينتهى فى النهاية إلى القضاء على البطل مثل فيلم «رجل لكل العصور» المأخوذ عن مسرحية لروبرت بولت. وأنا لا أحب أن أتقيد تماما بالحقيقة التاريخية ولكن كل ما يعنينى هو الحقيقة الفنية وواصلت بعد ذلك كتابة الأعمال التاريخية التى تتناول الشخصيات التى أثرت الحضارة الإسلامية فكتبت مسلسلا عن «ابن خلدون» وهو أيضا شخصية درامية من الطراز الأول فقد كان طموحه يتأرجح بين المناصب وبين العلم. وكتبت بعض المسلسلات عن الحضارة الإسلامية لمؤسسة «برامج مجد التعاون الخليجى». كل ذلك ومسيرتى السينمائية لم تتوقف بل كان لى كل عام فيلمان أو ثلاثة. ومعظم الأفلام التى قمت بكتابتها كانت مأخوذة عن أعمال أدبية لكبار الكتاب مثل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس ويوسف إدريس وثروت أباظة.

كنت قد اكتشفت أثناء عملى فى السينما شيئا غريبا وهو أن هناك نظرة دونية إلى الذين يعملون فى التليفزيون. ومهما بلغ المخرج والكاتب من شهرة أو إجادة فإنه أقل قيمة من المخرج الذى يعمل فى السينما وكذلك الكاتب الذى يكتب للتليفزيون ينظر إليه عن أنه كاتب أقل فى المستوى من الكاتب الذى يكتب للسينما. وأن الإتقان والشهرة هى الطريق الوحيد للمخرج والكاتب التليفزيونى الذى من خلاله يستطيعان أن ينالا شرف العمل فى السينما وعندما كان المخرجون والمنتجون فى السينما يرشحون أحد نجوم أو نجمات التليفزيون للعمل فى دور صغير فى أحد الأفلام كانوا يسارعون فرحين. وأذكر أننى قمت بترشيح عمل تليفزيونى ناجح لتحويله إلى عمل سينمائى وذلك للأستاذ صلاح أبو سيف وقت أن كنت أعمل فى قسم القراءة والإعداد فإذا به يخبرنى فى استنكار بأن هذا لايصح فالمفروض أن التليفزيون هو الذى يأخذ من السينما وليس العكس.

وربما فى ذلك كان يؤيد وجهة نظر المخرج الفرنسى رينيه كلير الذى من رأيه أن التليفزيون لم يأت بجديد مقارنة بالسينما إلا فى الأحداث التى ينقلها على الهواء والإحساس بالآنية أما من جهة الفن فإن السينما أعظم. وربما كان هذا هو السبب الذى جعلنى فى فترة استغرقت ما يقرب من العشر سنوات من العمل فى السينما ابتعدت عن الكتابة للتليفزيون ولكن فجأة ساءت أحوال السينما المصرية فى أوائل التسعينيات من القرن الماضى بعد أن سئم جمهور الشباب نجوم السينما الكبار والذين ظلوا يتمسكون بأدوار الصغار خاصة النجمات. وظهر على الساحة السينمائية مجموعة من المهرجين والأراجوزات على أنهم ممثلون كوميديون وقدموا إسفافًا فى إسفاف بتشجيع منتجين لاعلاقة لهم بفن السينما ووجدوا من يقبل على أفلامهم من طبقة معينة الشباب الذى يستطيع شراء تذكرة السينما بعشرين وثلاثين جنيها. وأدركت أنا ومعظم أفراد جيلى من الكتاب والمخرجين أننا لانستطيع أن نخوض هذا المستنقع الكريه الذى فاض على السينما المصرية ومن يحاول أن يجد له مكانا وسط هؤلاء الشباب الجدد من المهرجين كان نصيب أفلامه الجادة هو الفشل. ووجدنا أن أفضل طريق لنا هو التليفزيون.

كانت العودة إلى الكتابة للتليفزيون بقصة لإحسان عبدالقدوس بعنوان «لن أعيش فى جلباب أبى». وكانت الدراما التليفزيونية فى ذلك الوقت قد وهنت وترهلت على أى كتاب استنفذوها. عدت أكتب بتقنية السينما أو بمعنى أدق بتقنية السيناريو السينمائى الذى يعتمد على المشاهد القصيرة وسرعة الإيقاع وعدم الثرثرة فى الحوار.

وكان الموضوع مناسبا تماما للمسلسل التليفزيونى وهو الموضوع الاجتماعى الذى يدور فى إطار الأسرة المصرية البعيد عن الأيديولوجات وعبادة الفرد وتتناول كل حلقة حادثة درامية واحدة ولاتتفرع إلى موضوعات الأخرى والقضاء على ما أطلقوا عليه «الدراما المستعرضة» فالذى أعرفه أن الدراما تسير إلى الأمام وليست بالعرض. وأذكر بعد عرض المسلسل ونجاحه المدوى أن الناقد محمد تبارك ظهر على شاشة التليفزيون وقال إن الدراما التليفزيونية سوف تؤرخ

ما قبل مسلسل « لن أعيش فى جلباب أبى» وبعد هذا المسلسل أى أن هذا العمل كان نقطة تحول كبيرة فى مسار الدراما التليفزيونية . لم يحدث شىء من التغير بالنسبة لأعمال الآخرين حتى الآن واستمروا يكتبون الدراما المستعرضة المترهلة ذات الحوار الثرثار. أما أنا فواصلت الطريق الذى اخترته وكتبت أكثر من ثلاثين مسلسلا نال معظمها نجاحا لم يتحقق لأى مسلسل آخر.

ما حدث فى شهر رمضان هذا العام

أطلب من القارئ بألا ينتظر منى رأيا فنيا أو بمعنى أصح نقدا للمسلسلات التى عرضت فى شهر رمضان هذا العام فإن ما كتب عنها وقيل هو فوق احتمال أى إنسان يملك ذرة من العقل.

لقد جرى عرض العديد من المسلسلات على القنوات العربية الأرضية والفضائية وعددها يتجاوز العشرين مسلسلا. أذكر منها: يتربى فى عزو - الدالى - من أطلق الرصاص على هند علام - قضية رأى عام - حق مشروع - نقطة نظام - قلب امرأة - أزهار - امرأة فوق العادة - الفريسة والصياد - نافذة على العالم - أولاد عزام - امرأة فى شق الثعبان - حمد لله على السلامة - عفريت القرش - حنان وحنين - سلطان الغرام - الملك فاروق - المصراوية . وبالطبع لم أتابع كل هذا العدد من المسلسلات وإلا أصابنى ما لا يحمد عقباه. تابعت فقط خمسة مسلسلات وهى: يتربى فى عزو - من أطلق الرصاص على هند علام - الدالى - حق مشروع - الملك فاروق. هذا بالإضافة إلى بعض الشذرات من مسلسلات قلب امرأة والفريسة والصياد وأولاد عزام وحمدت الله أننى لم أفقد عقلى أو يصيبنى الاكتئاب.

تابعت من باب الفضول ما يكتبه أصحاب الأقلام وما يقوله البعض الآخر فى البرامج ولكن من خلال كل ذلك لم أستطع أن أخرج برأى محدد عن كل مسلسل. وكان للأسف معظم ما كتب ومعظم ما قيل هو بعيد كل البعد عن النقد العلمى لفن الدراما التليفزيونية بل كان أشبه بثرثرة جلسات المصاطب فى قرى الريف المصرى. والشىء المضحك أن كل مسلسل نال مرتبة أحسن مسلسل وفى نفس الوقت نال مرتبة أسوأ مسلسل. هذا بالإضافة إلى تقديرات لجان المشاهدة المكونة من جميع نقاد مصر على اختلاف توجهاتهم بصرف النظر إذا كان بعضه يمارس النقد التليفزيونى أو النقد السينمائى أو النقد المسرحى أو النقد الأدبى والسياسى أو الهمايونى فقد اتبع المسئولون فى التليفزيون المثل الشهير الذى يقول «كله عند صابون» وذلك فى اختيارهم لمن يقوم بتقييم هذه المسلسلات التليفزيونية المسكينة «ورغم تقديراتهم التى كللت من أبصارهم فى الحجرات المظلمة خلال مشاهدة ما يقرب من ثلاثين مسلسلا أى ما يقرب من ستمائة ساعة أو أكثر فقد ألقى المسئولون بهذه التقديرات عرض الحائط أو بشكل أكثر دقة ألقوا بأوراقهم إلى سلات الزبالة. فقد كانت التصريحات المسئولة تقول بأن هذا العام لن يكون لمسلسل النجم الحق فى التميز فى العرض إذا لم يحظ على تقدير ممتاز وأن العرض على شاشتى القناة الأولى والقناة الثانية للأفضل من حيث القيمة الفنية حتى لو كان بطله حسنين عبدالسميع وبطلته فتحية أم الرجال ولكن اتضح أن هذا كله كلام فى الهواء وأن البقاء للنجم وليس الفن. وبالطبع كان عذر المسئولين فى ذلك عذرا مقبولا فلم يغامر أى صاحب سلعة أو مصلحة على أن يعلن فى مسلسل مهما كان عظيم المستوى ولكن أبطاله لايجذبون بأسمائهم المشاهد. فنحن مازلنا نتبع سياسة النجم منذ أن ورثتها السينما المصرية عن السينما الأمريكية. وتمردت السينما المصرية ثلاث سنوات لا أكثر على هذه السياسة إلى أن أصبح لها نجوم جدد فعادت إلى هذه السياسة لأنها أكثر ضمانا لجلب الملايين حتى ولو ذهب الفن إلى الجحيم.

ولكن الحق يقال بأن مسلسلات النجوم رغم مستواها المتشابه حتى فى الموضوع أحيانا فكانت حق الأفضل وسقط منها هذا العام مسلسل النجم السورى

جمال سليمان وسقط فى الامتحان المصرى النجم السورى أيمن زيدان من أول مسلسل له فى مصر ولم يظفر سوى بالزواج من مصرية. أما الذى استطاع أن يفلت من براثن شهرة النجم وحقق نجاحا سوف نتكلم عنه بعد ذلك هو مسلسل «الملك فاروق» حيث إننا لم نكن نعلم شيئا عن ممثل سورى اسمه «تيم حسن» وأن الذين شاركوه التمثيل فى هذا المسلسل هم مجموعة ممثلى الأدوار الثانية وقد انتشروا هذا العام فى أكثر من مسلسل بل إن بعضهم ظهر فى حوالى أربعة أو خمسة مسلسلات.

بعد عرض ثلاث حلقات أو أربع من المسلسلات الثلاثين التى جرى عرضها فى رمضان هذا العام لم يستطع أصحاب الأقلام وخاصة من يدعون أنهم نقاد التحلى بالصبر وضبط النفس حتى ولو يصل عرض المسلسل إلى النصف وبدأوا يوجهون سهام نقدهم الطائشة. فالمفروض حسب قواعد النقد الحكم على العمل الفنى كاملا خاصة الفيلم السينمائى والأعمال الروائية التليفزيونية حتى ينال كل من عمل فى أى فرع من فروع الفن حقه. ونحن نطلب ذلك كل عام ولكن لا أحد يقبل ذلك. وقد نلتمس لهم العذر لأنهم سوف يجدون أنفسهم لمدة أربعة أسابيع بلا عمل أى شىء يكتبون عنه. وأظن من الأفضل أن يحصلوا على هذه الأجازة الإجبارية لعلهم يستريحون ويريحون.

أذكر أن ناقدة ورئيسة تحرير مجلة فنية كانت كلما سأل أحد عن مسلسل «يتربى فعزو» الذى شاهدته فى اللجنة كانت تصيح فى تأفف بأنه لايطاق مع أنه فى رأيى من أظرف المسلسلات إن لم يكن أظرف مسلسل ليحيى الفخرانى وعفوا أننى أبديت رأيى. وأبدى لى كثير من النقاد أعضاء اللجان آراءهم لبعض الأصدقاء بعد مشاهدتهم للمسلسلات وسمعت الكثير منها خاصة عن المسلسلات التى حصلت منهم على تقدير ممتاز فإذا هى لاتستحق حتى تقدير مقبول والمسلسلات التى حصلت على تقديرات ضعيفة هى التى نجحت فى جذب اهتمام الجماهير والمعلنين.

وكثرت البرامج فى القنوات المصرية عن المسلسلات واستضافت هذه البرامج ما استطاعت أن تستضيفه من أبطال وصانعى هذه المسلسلات. وكان فريق عمل

كل مسلسل خاصة المؤلف والمخرج ومن يتولى البطولة أو حتى يقوم بالأدوار الثانوية يشيد بمساعدة بعض المكالمات التليفونية المتفق عليها بالطبع حتى اقتنع كل مؤلف وكل مخرج وكل نجم أو نجمة وكل كومبارس أن مسلسله هو الأفضل. ولقد اختارت قناة الدراما فى التليفزيون سبعة مسلسلات أو ثمانية لا أذكر بالضبط وقامت القناة من خلال برنامج له اسم غريب وهو «المسلسلاتى» على وزن «القرداتى» بالإشادة المطلقة بكل المسلسلات التى عرضها، وبعد هذه الإشادة المبالغ فيها قلت لنفسى لو استطعنا بالفعل أن ننتج ثمانية مسلسلات على هذه الدرجة من التميز حسب رأى القناة لأصبحت الأعمال الروائية التليفزيونية لامثيل لها بين الأعمال العربية والأجنبية.

والملاحظ بالنسبة للكتابات التى جرت على مسلسلات رمضان هذا العام بصرف النظر عن التسرع أن الذين قاموا بها هم كل من هب ودب مع اختلاف النوايا والمصالح بالطبع. وكتب بعضهم بأسلوب الشخص الفاهم وصاحب الرأى الأصوب وهو فى الواقع كما سبق وأن أشرت لايعلم فى الحقيقة شيئا عن كتابة الأعمال التليفزيونية. ويبدأ بعضهم الكتابة مغلقا ضميره وفاتحا جيبه وعلى كل من يريد كلمة حلوة عن مسلسله خاصة من النجمات المجنونات بكلمات المديح والثناء أن يرمى بياضه. والأغرب أنك تكتشف أن هؤلاء الكتاب فى كثير من الأحيان لم يشاهدوا سوى حلقة أو حلقتين من المسلسل أو لم يشاهدوا منه أى شىء. وهناك البعض منهم مرضى بداء السادية فيتلذذون بالانتقاد وإلقاء الأحجار على صانعى المسلسلات وهم لايبغون من وراء ذلك مصالح مادية أو مآرب أخرى ولكن الرغبة العارمة فى إيذاء الآخرين. ورغم حذلقة هؤلاء النقاد فلم يكتشف أى واحد منهم مثلا أن مسلسل «الدالى» مأخوذ عن فيلم «الأب الروحى» وليس عن حياة عثمان أحمد عثمان مثلا.

والاستفتاءات كثيرة ولاتستطيع أن تجد استفتاء يشابه غيره. كل جريدة أو مجلة يقوم المشرف عن الصفحة الفنية فيها بتولى عملية الاستفتاء لصالح مسلسل معين بحيث يخرج الاستفتاء على أن هذا المسلسل هو أعظم المسلسلات من بين الثلاثين مسلسلا. وانتقد نور الشريف هذه الاستفتاءات التى تقدم نتائج

مطلقة وقال إن كل مشاهد لايستطيع مشاهدة كل المسلسلات بحيث يستطيع أن يختار أفضلها. واقترح بأن تكون الاستفتاءات على مجموعة صغيرة من المسلسلات وتعلن أسماءها بالتحديد ولايكون المسلسل الفائز هو الأول على جميع المسلسلات بل يكون هو الأول على مجموعة.

أما أعجب استفتاء فهو ذلك الاستفتاء الذى قام به برنامج «البيت بيتك» وجند أو حشد حسب قول المذيع تامر بسيونى ٢٧ ناقدا من أكبر النقاد فاختاروا مسلسل «قضية رأى عام» كأفضل مسلسل والسيناريست محسن الجلاد كأفضل سيناريست وأفضل مخرج هو محمد عزيزية وتشاركه فى ذلك المخرجة رباب حسين. كل هذا عظيم . أما الشىء الذى يثير الدهشة والشك والحيرة أن معظم هؤلاء النقاد قد شتموا هذا المسلسل وأعتذر عن كلمة شتموا هذه ولكن ما قرأته كان أقرب إلى الشتيمة حتى أن النجمة يسرا فقدت أعصابها واتهمت هؤلاء النقاد بأنهم لم يشاهدوا المسلسل وأن ما يهمها هو رأى الجمهور. وكانت النتيجة أن انبرى بعض هؤلاء النقاد بنشر آراء الجمهور بالنسبة لهذا المسلسل ولم تكن بالطبع معظم الآراء فى صالح المسلسل أو فى صالح يسرا. أما الشىء الآخر الذى يثير الاستغراب هو أن كاتب المسلسل السيناريست محسن الجلاد لم يكن راضيا عما فعله المخرج بما كتبه وأعلن ذلك لدرجة التبرؤ منه بل إنه هاجم الفنانين السوريين. فهل يعجز عن الحكم على مسلسله وهل يريد التشنيع به؟

والتف النقاد وجماهير كثيرة حول مسلسل «الملك فاروق» بحيث أصبحت ظروفه مثل مسلسل «حدائق الشيطان» فى العام الماضى فقد كان يجرى عرضه على قناة فضائية عربية واحدة وربما رفض التليفزيون المصرى أن يعرضه وحقق المسلسل نجاحا كبيرا وأشاد به الجميع ولكنه رغم ذلك لم يحصل على المركز الأول فى مهرجان الإذاعة والتليفزيون وأعطوه لمسلسل غريب مقتبس عن فيلم أمريكى وهو مسلسل «أماكن فى القلب». المهم أن النقاد انقسموا حول مسلسل «الملك فاروق » الذى كتبته لميس جابر وأخرجه حاتم على. اتهم الناصريون المسلسل بأنه زيف التاريخ وأن المسلسل ضد الثورة التى أسميها دائما بالانقلاب

العسكرى. ورأى البعض أن المسلسل أنصف الملك فاروق الذى طمس عبدالناصر ورجاله وأذنابه كل إيجابيات هذا الملك المفترى عليه. واستنكر الكاتب الكبير أنيس منصور حوار وتصرفات الملك وأمه الذى تدنى إلى مستوى كلام أهل حوش بردق. وقد أوافقه فى هذا لأننى أعلم تماما عن طريق قراءاتى فقد تعرضت لشخصية الملك فاروق فى مسلسل «رد قلبى» وكنت أول من رد للملك اعتباره بشكل موضوعى وذلك إيمانا منى بأنه لم يكن أسوأ ممن جاءوا بعده من حكام مصر - إن الملك فاروق قد قامت بتربيته مربية إنجليزية وقام بتعليمه فى الصغر أفضل المعلمين وذهب وهو تقريبا فى حوالى الخامسة عشر من عمره للدراسة فى إنجلترا فى مدرسة تعلم فيها ملوك إنجلترا وكان رائده هو أحمد حسنين من خريجى جامعة أكسفورد وكان يرافقه الفريق عزيز المصرى المتشدد فى كل شىء. فلم يكن الملك فاروق سوقيا كما أظهره المسلسل. ولكن مع كل هذه الاعتبارات فإن هناك فرقًا كبيرًا بين الفن والتاريخ. ونحن نجد الشخصيات التاريخية عند شيكسبير مثلا تختلف كثيرا عن واقعها التاريخى ونحن لانطالب القارئ أو المشاهد بأن يستقى التاريخ من الأعمال الفنية بل عليه بالرجوع إلى كتب المؤرخين فهم يكتبون أحداثا محددة لاتخص إلا صانعيها والفن يقدم أحداثا عاما وشخصيات إنسانية ممكن أن تحدث وأن تكون وليست هى حادثة أو موجودة بالفعل كما قال أرسطو. وأحب هنا أن أسوق ما كتبه الدكتور محمد مصطفى بدوى أستاذ الأدب العربى جامعة أكسفورد فى مقدمة ترجمته لمسرحية «مكبث» لوليم شيكسبير: «إن شخصيات شيكسبير مهما كانت شديدة الشبه بالشخصيات الحية لايجوز اعتبارها أشخاصا من لحم ودم فيخلط بين الفن والواقع وبذلك يجور على كليهما، الشخصيات فى نهاية الأمر مخلوقات فنية خيالية تؤلف جزءا من بنيان فنى له دلالته ومنه تستمد الشخصيات حياتها ومعناها ودلالاتها، بوسعنا أن نقدر حقيقة محنة هاملت ومخاوفه وشكوكه وأحزانه ومحاولته الدائبة فى تفهم ذاته ولكن هذا لايبيح لنا أبدا أن ننزع هاملت من سياق مسرحية شيكسبير ونعامله كما لو كان شخصا حيا نأخذه إلى عيادة الطبيب النفسى ونخضعه للتحليل النفسى». التاريخ يدور حول الخاص بينما الفن يعالج العام.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. maktabetelosra. org. eg
E - mail : info @egyptianbook.org. eg